حرية التعبير
مؤشرات النزول

غابرييل غارسيا ماركيز
حكايتي مع العرب

فلسطين
انتصارات لم تُروَ

ميلان كونديرا
العداوة والصداقة



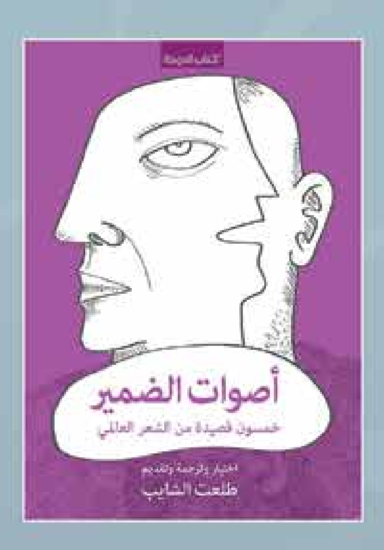
مجّاناً مع العدد كتاب:
حي بن يقظان لابن طفيل

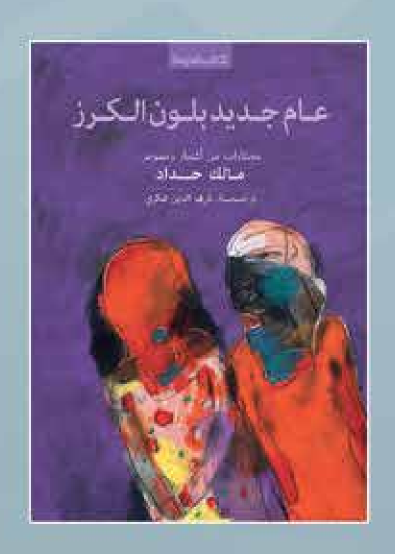




صدر في سلسلة كتاب الدوحة

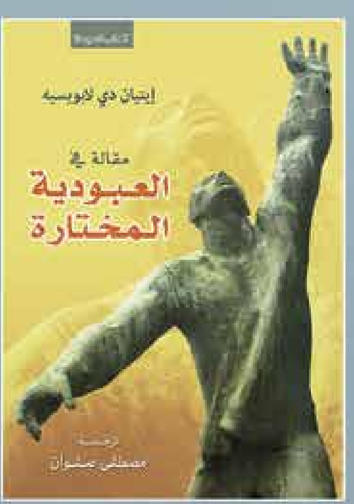












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

أزمة التعليم في الوطن العربي

مـا زال التعليـم فـي البـلاد العربيـة يـراوح مكانـه بشـهادة مخرجاتـه المتدنيـة المسـتوى علـى الرغـم مـن محـاولات التطويـر المحـدودة التـي جـرت فـي بعـض تلـك البلـدان ؛ ممـا يـدلّ علـى أن التطويـر لـن يجـدي نفعـاً إذا لـم ينجـح فـي حـلّ المشـكلات الرئيسـية المتعلِّقـة بإعـداد المعلِّـم، ومحتـوى التعليـم، وتحفيـز الطالـب.

وتتجلّـى هـذه الأزمـة فـي أن النظـام التعليمـي العربـي قـد وصـل إلـى حالـة مـن العجـز والإخفـاق فـي تحقيـق كثيـر مـن أهدافـه، ولـم يسـتطع تلبيـة حاجـات مجتمعاتـه ومتطلَّبـات التنميـة فيهـا.

ذلـك أن تطويـر التعليـم- فـي نظـري- لا يخلـو مـن احتماليـن: اتبـاع نظـام جديـد بديـلا عـن نظـام قديـم، أو تحسـين نظـام موجـود وتحديثـه، ولـكل منهمـا طريقتـه الخاصـة فـي التعامـل مـع عناصـر العمليـة التعليميـة، ويترتَّـب علـى الإخـلال بهـا إلحـاق أضـرار كبيـرة بمنظومـة التعليـم كلّهـا إن لـم يُـراعَ التـدرُّج المرتبـط بالأهـداف عنـد بدايـة تطبيـق النظـام، ولعـل هـذا مـا يحـدث فعـلاً، وهـو سـبب الأزمـة الرئيسـي.

وإذا كان إعـداد المعِّلـم أكاديميـاً ومهنيـاً وبمسـتوى كفـاءة متميِّـز مطلبـاً أساسـيا مـن مطالـب تطويـر التعليـم وتحسـينه فـإن واقـع الحـال لا ينبـئ بذلـك حيـث نجـد أكثـر معلِّمـي اليـوم فـي حالـة لا يُحسَـدون عليهـا مـن ضعـف فـي التحصيـل العلمـي وعجـز فـي المجـال المهنـي لا يتمكَّنـون معهمـا مـن أداء رسـالتهم علـى الوجـه الأكمـل، ممـا يـدلّ علـى خلـل كبيـر فـي نظـام إعـداد المعلـم وتدريبـه وقصـور شـديد فـي الـدور الـذي تقـوم بـه المؤسَّسـات التـي أسـندت إليهـا هـذه المهمـة حتـى وصـل الحـال إلـى فقـدان معاييـر ومواصفـات المعلِّـم الناجـح فـي كل مرحلـة تعليميـة، وكـذا معاييـر اختيـار المعلِّميـن.

ولا يمكـن تحقيـق أهـداف التعليـم بـدون منهـج تعليمـي متكامـل، يراعـي اختـلاف المراحـل التعليميـة وتطـوُّر أعمـار الدارسـين، و يتضمَّـن الأهـداف العامـة و الخاصـة والمعـارف المرتبطـة بحاجاتهـم والأنشـطة المناسـبة لتلـك المعـارف والتقييـم المرتبـط بالتحصيـل العلمـي أو قيمـة المنهـج المُتَّبـع، والكتـاب المدرسـي المتوافـق تمامـاً مـع مضمـون المنهـج.

إن أيّ محاولـة لإصـلاح التعليـم وتطويـره لا تسـتند إلـى منهـج تعليمـي متكامـل العناصـر لمحكـوم عليهـا بالفشـل ابتـداءً لفقدانهـا خارطـة الطريـق إلـى التعليـم الناجـح، ومـع غيـاب الكتـاب المدرسـي الممثِّـل للمنهـج، وانتفـاء المراقبـة والمتابعـة والتقييـم يصبـح التعليـم ضربـاً مـن الاجتهـادات الفرديـة أو الجماعيـة التـي تكـون لهـا آثـار سـيئة علـى شـخصيات الدارسـين ومسـتوى تحصيلهـم العلمـي.

أمـا الطالـب فهـو محـور العمليـة التعليميـة، وتحفيـزه يزيـد مـن دافعيَّتـه للتعلُّـم التـي تُعَـدّ شـرطاً أساسـياً لتوجيـه ميولـه واهتماماتـه نحـو تحقيـق أهـداف تعلُّمـه، وكل موقـف تعليمـي لا يراعـي حاجـات الطـلاب ولا يسـتثير دافعيتهـم لا يـؤِّدي إلـى تعلُّـم فعّـال، ولا يسـهم فـي زيـادة قدرتهـم علـى التحصيـل والإنجـاز.

تلكـم الضمانـات الثلاثـة للتعليـم الناجـح والتعلُّـم الفعّـال: معلـم كـفء متمكِّـن، ومنهـج عصـري متكامـل، وطالـب راغـب فـي التعلُّـم مقبِـل عليـه، فمتـى نجدهـا مجتمعـة فـي أنظمـة تعليمنـا العربـي؟

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:

تليفون: 44022295 (974+)
تليفون - فاكس: 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:

aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:

مدير المكتب: وحيد الطويلة

34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com



الدوحة

ثـقـافـيـة شـهـريـة

العدد 79

السنة السابعة - العدد التاسع والسبعون

رجب 1435 - مايو 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريـالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليـج العربـي	300 ريال
باقـي الـدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـــيـــركـــــا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفـية أو شـيك بالريـال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

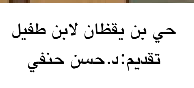
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



العمل الفني للغلاف:
James Gulliver Hancock
أميركا

مجاناً مع العدد:



حي بن يقظان لابن طفيل
تقديم:د.حسن حنفي

متابعات 4

اليوم العالمي لحرية التعبير .. مؤشرات النزول (مراسلون)

في ضيافة الرئيس ....(نواكشوط: عبد الله ولد محمدو)

مجمع اللغة العربية .. سياسة التعريب (القاهرة: محمد عويس)

بوابة الفردوس! ....(بنغازي: محمد الأصفر)

قاموس «التشرميل»..........(الرباط: عبدالحق ميفراني)



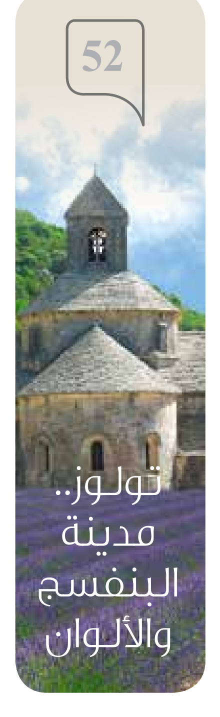
ميديا 14

معركة الهاشتاج

فيسبوك وتويتر يغيران شكلهما

تويتر عاد للتغريد في تركيا

أوباما وعمته «زيتونة»



52
تولوز.. مدينة البنفسج والألوان



قضية

60
فلسطين
انتصارات لم تُروَ



أدب

76
يوسف القعيد .. شكراً لمن ساهم بالإبداع .. (حوار - حسين عبد الرحيم)
«رواية الوردة» تأصيل المجاز ... (سعيد خطيبي)
كاترين كروازي ناكي.. النص المفتوح
في حضرة المحبّ ... (د. نزار شقرون)
العقّاد وطه حسين في إيطاليا ... (د.حسين محمود)
القصّة القصيرة : استرجاع الأراضي الضائعة* (ماريو بارغاس يوسا - ت - أنيس الرافعي)
ذكريات مُدَخِّن سابق ... (أمجد ناصر)

ترجمات

94
مختارات شعرية لجوليا هرتفيغ ... (ترجمة مازن معروف)
المرايا المرَوَّضة ... (ترجمة: كاميران حاج محمود)
العداوة والصداقة لميلان كونديرا ... (ترجمة: محمدبنعبود)
الرُوحُ الحُلوة لدون داميان (خوان بوش - ترجمة: محمد إبراهيم مبروك)

نصوص

106
قصائد الخريف ... (سالم أبو شبانة)
قصص انفصال الشبكية ... (منير عتيبة)
سلسبيل ... (علي الدكروري)
نمر واثب ... (أحمد ثامر جهاد)

كتب

114
أخلاقهم وأخلاقنا ... (بدر الدين عردوكي)
اللغة التي تُنْجينا من المأساة وتوقِعُنا بها ... (إيلي عبدو)
المغرب بِمُثَقَّفيه ... (صدوق نور الدين)
تحية إلى عبد الكبير الخطيبي ... (مراد الخطيبي)
إرث القتلى والقاتلين ... (سعيد بوكرامي)
تشريح النسيان بمبضع جرّاح ... (أنيس الرافعي)
صِدام الشرق والغرب ... (هيثم حسين)
شاعريّة المدن المحْتَضَرة ... (عبد الله غنيم)
في شعريّة العبور ومآلاتها ... (عبد اللطيف الوراري)
مختاراتنا

غابرييل غارسيا ماركيز.. حكايتي مع العرب



16





محمد سعيد الصكار استراحة الحرف والقصبة

144

مقالات

الرؤى المستقبلية للمسرح القطري ... (مرزوق بشير بن مرزوق) 19
الصمت الجميل ... (إيزابيلا كاميرا) 25
اللغة العربية والهوية ... (دكتور محمد عبدالمطلب) 75
أفضل مئة رواية عربية ... (أمير تاج السر) 143
الرواية التاريخية التركية ... (عبد القادر عبد اللي) 160

سينما

126
الطبيب الوحيشي : الركوب على الثورة فنياً مسألة فيها تسرع (حوار: عبد المجيد دقنيش)
«فتاة المصنع» .. كبوات وزغاريد ... (القاهرة: محمد عاطف)
«مسقط السينمائي الدولي» .. هل تتّحد المهرجانات العربية؟ (مسقط: محمد أشويكة)
«فندق بودابست الكبير» .. فانتازيا المجد والخسارات ... (غيثا اليمن)
«كل شيء ضاع» .. شخصية واحدة في مكان واحد ... (سليمان الحقيوي)
لحوم البشر .. الراهن في وجبات استعارية ... (مروة رزق)
الناجي الوحيد..أميركا لا تعترف بالهزيمة ... (لنا عبد الرحمن)
من «ذروة المخاوف» إلى «عميل الظل» توجه جديد في أفلام الجاسوسية (د.رياض عصمت)
أبواب «يوتوبيا» .. سينما الثورات العربية

تشكيل

144
محمد سعيد الصكّار .. استراحة الحرف والقصبة ... (صفاء ذياب)
جورج فكري .. تلوين بالمزاج الشعبي ... (ياسر سلطان)
بوشعيب هبولي.. وجوهٌ بلا جدوى ... (إبراهيم الحيسن)
وجيه يسي.. في كل دورة نغمة ... (رشيد غمري)

مسرح

152
مهرجان الدوحة المسرحي .. جيل جديد من المخرجين

صفحات مطوية

158
الثقة بالنفس ... (الشيخ إبراهيم أبو اليقظان – بتصرف)

اليوم العالمي لحرية التعبير

مؤشرات النزول

ككل سنة، نحتفل في الثالث من مايو/أيار، باليوم العالمي لحرية التعبير، ونعيد التساؤل عن وضع الإعلام وواقع حريات التعبير في الوطن العربي.. الحال ليس مطمئناً كما أعتقد البعض بعد نجاح أولى ثورات الربيع العربي.. اغتيالات الصحافيين في سورية واعتقالاتهم في مصر، والترهيب والتضييق عليهم في المغرب والجزائر وتونس هي ممارسات ماتزال قائمة. «الدوحة» حاولت استقراء جانب من وضع الحريات من خلال التركيز على ثلاث دول: مصر واليمن وسورية، حيث يعاني الإعلاميون من قمع رسمي وصعوبات متزايدة في ممارسة مهنتهم ونقل المعلومة الصحيحة.

مصر: باتجاه المدفع

بلال رمضان

لم يترك الربيع العربي شيئاً إلا وقلبه رأساً على عقب، حتى تلك المفاهيم الراسخة عن القيم العليا تغيرت، وأصبح على كل كاتب يريد أن يتبنى مفهوماً ما أن يضع هذا المفهوم موضع المساءلة والتحقيق، فلم يعد الاستبداد هو الاستبداد، وأصبح واجباً على البعض أن يتأمل أقواله وآراءه ورؤاه، فربما يقول قولاً اليوم فينقلب عليه في الغد. قديماً كانت المعادلة أسهل، ففي مصر كان الكتاب والصحافيون يناضلون في وجه حاكم مستبد، وكان الجميع على علم باستبداد هذا الحاكم وهو ما خلق رأياً عاماً شعبياً مسانداً لمساعي الحرية، ومؤيداً للكتابات المناهضة للنظام، لكن للأسف اضطرب هذا الظهير الشعبي بعد اندلاع الثورات وباتت المعادلة غاية في الصعوبة، فقد أدى سقوط الحزب الحاكم إلى خلق بيئة متناحرة، فمن ناحية وقف الثوار في جانب وأنصار الحزب الوطني في جانب آخر، ومن ناحية أخرى وقف أنصار التيار المدني في جانب وأنصار التيار الديني في جانب آخر، وفي كل جانب معارك مختلفة وصراع بين الأنصار، ففي الجانب المدني كانت المعارك خفيضة الصوت عميقة الأثر بين الكتلة الليبرالية والكتلة اليسارية، وفي الجانب الديني كانت المعركة دائرة بين الكتلة السلفية بتنوعها والكتلة الإخوانية بتنظيماتها، ولم يكن لهذا الصراع الأيديولوجي أن يمر مرور الكرام دون المساس بحرية الرأي والتعبير، فقد انعكست آثاره على الحرية الشخصية بشكل عام وحرية الصحافة بشكل خاص، فقد شكل أنصار كل فصيل سياسي أو تيار أيديولوجي أداة ضغط على حرية الصحافة وأمن الصحافيين، فشهدنا الاعتداء عقب الاعتداء دون أن يكون للصحافيين ظهير شعبي يحميهم أو دولة قوية تدافع عما اصطلح على تسميته بـ «السلطة الرابعة».

كانت الدولة بمؤسساتها تحارب الصحافيين بأشكال عديدة قبل الثورة، وقد ظهر هذا الوجه الخشن حينما اختطف رجال تابعون للحزب الحاكم الكاتب الصحافي عبد الحليم قنديل وأوسعوه ضرباً ثم تركوه على جانب إحدى الطرق السريعة، وبعد الثورة صار اعتداء الجمهور على الصحافيين والإعلاميين أمراً معتاداً، فقد تعرض الكثيرون من رجال الإعلام للضرب والطرد من ميدان التحرير بعد اتهامهم بمعاداة



الثورة والثوار كما في حالة عمرو أديب، وأثناء حكم محمد مرسي تعرض بعض الصحافيين للاعتداء على يد أنصاره مثلما حدث مع الإعلامي خالد صلاح وبعد 30 يونيو/حزيران 2013 تعرض الكثير من الصحافيين والإعلاميين إلى اعتداءات عديدة، وصلت إلى حد تجمهر البعض أمام مسرح سينما راديو بوسط البلد لمنع الإعلامي باسم يوسف من تسجيل حلقة برنامجه الساخر.

لم تغب الدماء أيضاً عن ذلك المشهد المضطرب، فكما شهدنا غياب فقيد الصحافة «رضا هلال» قبيل الثورة، دفعت المهنة الكثير من دماء أبنائها أثناء الثورة كما في حالة «أحمد محمود» الصحافي بجريدة الأهرام، ثم «الحسيني أبو ضيف» الصحافي بجريدة الفجر، وتلته «ميادة أشرف» الصحافية بجريدة الدستور، ناهيك عن العشرات من حالات الاعتداءات الفردية والتي وصلت إلى حد الاختطاف والتهديد والتعذيب، وهو الأمر الذي استمر قبل الثورة وبعدها.

لا يمكن أيضاً أن يغيب عن أذهاننا حالة الإرهاب التي مورس بعض أشكالها من جانب بعض التنظيمات، فقد حاصر شباب الألتراس جريدة الوطن وأشعلوا النار في أجزاء منها قبيل 30 يونيو/حزيران، كما حاصر بعض أنصار الرئيس المعزول محمد مرسي مدينة الإنتاج الإعلامي التي تبث منها غالبية القنوات الفضائية، وشاهدنا بعد الثلاثين من يونيو إغلاق العديد من القنوات الدينية لأسباب سياسية وقانونية، بما يؤكد أن الاضطرابات السياسية الحالية في مصر تنال من حرية الصحافة وأمن الصحافيين بشكل كبير، وأن المعركة التي كانت تتلخص قديماً في نضال الكتاب والصحافيين ضد أنظمة قمعية صارت تكسب كل يوم أرضاً جديدة يخسر فيها أبناء المهنة أمنهم وراحتهم وسمعتهم ودماءهم.

اليمن: تهم بالجملة

جمال جبران

يجد الصحافي اليمني نفسه واقعاً بشكل دائم في موقع الضحيّة والمُتهم رقم واحد؛ مهما اختلف شكل النظام السياسي، قبل «ثورة الربيع» أو بعدها. لم يتبدل الحال وما يزال الأذى يلاحق العاملين في المجال الإعلامي مع اختلاف الشكل فقط بين الفترتين. الصحافي مُتهم بأنه وراء كل أزمة تمر بها اليمن، الصحافيون متهمون بأنهم يخترعون الأزمات ويضعون البلد في حالة من الضيق ويقومون بتأليب المواطنين «من أجل إنجاح انقلابهم على الدولة»، على افتراض وجود هذه الدولة فعلاً.

في النظام السابق كان الصحافي في بال الرئيس علي عبد الله صالح لا يأتي في غير صورة شخص لا يهدف من وراء مهنة الصحافة إلا للمال أو لغرض يسعى إلى الحصول عليه، وأنه لا يكتب إلا بدافع من هذين العنصرين. كما أن علي عبد الله صالح طوال فترة حكمه بقي معتقداً بفكرة أن أي مشتغل في مهنة الصحافة هو شخص «سهل» ويمكن شراؤه بمال أو بإغراء مثلاً، بمنصب خارجي أو بوظيفة عليا في جهاز البلد الإعلامي.

وتكررت الفكرة ذاتها في عهد الرئيس الانتقالي الجديد. حيث لم



يتأخر كثيراً في الكشف عن نواياه تجاه الإعلام. ففي خطاب استباقي متلفز أعلن فيه قراراً يقضي بإيقاف المرتبات الشهرية الكبيرة التي كان صحافيون يتقاضونها في عهد النظام السابق. لم يُعلِن صراحة هوية تلك الأسماء الإعلامية التي كانت تقبض مرتبات ضخمة من نظام صالح، لقد ترك الأمر مفتوحاً، كأنه يسير على فكرة سابقه. يمكننا اعتبار خطابه خطاباً تحريضياً شديد الخطورة على حياة أي صحافي. كأن الرئيس الانتقالي يقول للبسطاء من جموع المواطنين: هؤلاء (الصحافيون) هم سبب مشاكلكم. هكذا تصير حياة الصحافي عرضة للأذية من أي مواطن غيور على وطنه، سوف يكون جاهزاً لفعل أي شيء من أجل حماية بلده. وفق الحال هذه، شهدت اليمن حالات اعتداءات كثيرة ومتسلسلة قُيّدت ضد مجهولين.

يتعاظم الأمر ويزداد خطورة مع الصحافيين النين يعملون كمراسلين لقنوات عربية وخارجية وذلك عبر تبنيّ القنوات الإعلامية المحليّة الرسمية لخطابات تحريض ضد قنوات وصحف عربية تعاكس وجهة نظرها للوضع السياسي الحكومي. حقيقة تجعل من المراسلين الصحافيين مجموعة من «أعداء الوطن»، هذا التوصيف الشهير الذي أدمنت السلطات في البلد على استخدامه إذا ما أرادت الحصول على منفذ خروج من أزمة تواجهها.

كيف يمكن الحديث عن حرية صحافة وإعلام في هذا المناخ المُحاط بالخطر من كل جانب! يظهر الأمر كنوع من الترف.

لقد عادت أبواب محاكم الصحافة اليمنية لتستقبل متهمين جدداً. كأنّ هذه المحاكم لم تشبع من أكل تاريخها، أو كأن تاريخاً جديداً قد انطلق مع طريقة جديدة في التعامل مع أصحاب السلطة الرابعة. في الإعلام المكتوب مثل المرئي، يواجه أصحاب الكلمة في اليمن وضعاً صعباً للغاية وصار من الضروري التدّخل لإنقاذهم، ولو حتى بتقديم الحدّ الأدنى من المساعدة. فهم يتعبون ويكتبون لأنهم فقط يحبّون بلدهم.

سورية: النعام والبوم

أحمد عمر

يقول ممدوح عدوان في كتابه «حيونة الإنسان»، الإعلام السوري الرسمي يكذب حتى في أخبار الطقس، الحرارة معتدلة صيفاً شتاءً، تشجيعاً للسياحة أو أن البرد والحر لا يجرؤان على دخول سورية! ربما يصدق على الإعلام السوري، سابقاً ولاحقاً اسم «الإجهال»؟ الإعلام النظامي كان بموظفيه المنحدرين من مدارس القرابة، يواظب على أمر واحد: التنويم الإعلامي. لو توقف عن عزف أغنية الصمود والمقاومة لاستيقظ الشعب! ظلّ يكرر وصف المظاهرات «بالمجسمات» سنتين حتى تحولت سورية إلى أنقاض؟ كان يمكن للنظام بيع المقاومة والممانعة لولا أنه ارتبط بإيران. في أحد الاجتماعات (نقلاً عن أحد المترجمين المنشقين) أهان مدير التليفزيون الإيراني بثينة شعبان إهانة كبيرة، ترك كرسيه ووقف فوق رأسها وصاح فيها، لا أريد أن أسمع منك كلمة علمانية مرة ثانية، ألا تعلمين أن العلمانية كفر «عندنا». هكذا حصل. الإعلام السوري الرسمي كان دوماً إعلام نعامة، إنه إعلام «باطني» يجعل الحبة قبة، والقبة حبة، إعلام توثيني للزعيم، يرى القشة في عيون المعارضين، ولا يرى الخشبة في عينيه، ثمت معارضون مهمتهم معارضة المعارضة، يظهرون على التليفزيون الرسمي. في الجانب الآخر الشعبي: حرية التعبير تتغير من قرية إلى قرية.. صحف ومجلات المنفى «محلية» مناطقية، وكثيرة، كان يمكن أن نعطش إلى قراءتها لولا الحرب. الإذاعات السورية في تركيا تزيد على عشر. ناشطون ملثمون على الأخبار، أسماء لا تزال مستعارة على الفيسبوك.. حتى في تركيا.. خوفاً على الأهل في الوطن.

في ضيافة الرئيس



نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

التأم، بالعاصمة نواكشوط، مؤخراً، شمل أربعمئة شاب في لِقاء مع الرئيس محمد ولد عبد العزيز، حمل شعار: «لقاء الشباب والرئيس.. أنتم الأمل»، لتواجه الأجيال الشابة رئيسها في حوار امتدّ لعدة ساعات في يومه الأول بمقر كلية العلوم والتقنيات، قبل أن يتواصل في اليوم الثاني بالقصر الرئاسي على مائدة عشاء، أقامه الرئيس احتفاء بشباب حالم بمستقبل أفضل. لقاء أشاد به بعض المسؤولين وانتقدته المعارضة باعتباره يندرج ضمن حملة انتخابية مسبقة للرئيس الحالي.

بدأت فكرة اللقاء عندما أطلقت الرئاسة الموقع الإلكتروني rencontrejeunes.org الذي يسمح للشباب بإرسال سيرهم الذاتية وتقديم اقتراحاتهم وتصوراتهم للتغيير نحو حياة فضلى. وقد قامت اللجنة المشرفة على هذا الموقع بفرز آلاف المشاريع المتقدمة، لتنتقي أربعمئة شاب، تم اختيارهم - حسب القائمين - بناء على أهمية ومستوى المشاريع المقدمة، تمكنوا في النهاية من محاورة الرئيس حول القضايا التنموية الكبرى لبلدهم وفق منظور كل واحد منهم، على أساس رؤاه الفكرية وكفاءاته العلمية، بغض النظر عن مكان إقامته، سواء أكان في الوطن أم خارجه ؟ أو طبيعة علاقته بالدولة متقلداً وظيفة حكومية أو عاطلاً منها، أو انتمائه السياسي مناصراً للسلطة أو معارضاً لها، وقد منح هذا التجرد من الاعتبارات السياسية والانفتاح على مختلف الطبقات الشبابية طابعاً شمولياً أضفى على اللقاء صبغة موضوعية رغم الريبة التي نظر إليه بها مراقبون، رأوا فيه توظيفاً سياسياً للشباب.

وقد تراوحت التدخلات الشبابية والردود عليها من قبل الرئيس بين الحوار الهادئ الرتيب والمواجهة العاصفة، إذ شكلت بعض التدخلات الشبابية نوعاً من المحاجّة الحادّة، فإذا كان بعض من ينتقيهم الرئيس للحديث بطريقة عشوائية قد آثروا طرح تصوراتهم ورؤاهم بحضرة السيد الرئيس بأسلوب رزين وادع فإن انتزاع الأستاذ الشاب: المعلوم ولد أوبك للحديث عنوة ومقارعة الرئيس إيّاه الحُجّة بالحجة كان أقرب إلى المناظرة، فقد استدعاه الرئيس لمحاورته والحديث معه عن قرب، لينفع في انتقاد تردي أوضاع الأستاذ المادية، مما استدعى من الرئيس الاستعانة بأستاذ في القاعة يمرر من خلاله التطور الحاصل في تنامي دخل الأستاذ عبر السنوات الماضية، ليَدفع الأستاذ الخصيمُ هذا النمو بمضاعفة الأسعار، فيرد عليه الرئيس بأن قضية الأسعار عالمية تاركاً له في النهاية أملاً بكلمته الختامية: «رسالتك وصلت».

وفعلاً وصلت رسائل عديدة إلى الرئيس لم يكن بعضها في الحسبان، ولعل الرسالة الأكثر طرافة تلك التي حملها طفل لم تتجاوز سنه أربعة عشر ربيعاً عدّ استثناء للمجال العمري المحدد لهذا اللقاء (18 - 40) فقد خاطب هذا الطفل الرئيس قائلاً: «السيد الرئيس نحن شباب «الآيْفون» و«الآيْباد» نطالب أساساً بدمج المعلوماتية في التعليم الأساسي».

لقد توزع الشباب في القصر الرئاسي حسب الاختصاص على عدة ورشات لمناقشة المشاريع الثقافية الشبابية، حيث شملت مختلف القطاعات الحيوية كالتعليم والتكوين المهني والتشغيل والإعلام والحريات والسياسة والمجتمع المدني والقضاء والدين والمجتمع والثقافة والرياضة، وفي النهاية تلا كل فريق شبابي ما يراه من توصيات واقتراحات للنهوض بالقطاع الموكل إليه أمام الرئيس الذي آثر أن يخلّد هذا اللقاء بالتقاط صور تذكارية مع فتيان وفتيات كل ورشة على حدة، طالعاً على جمهوره الشبابي بقرار رئاسي ينشئ مجلساً أعلى للشباب عهد إليه بمتابعة تصورات واقتراحات هذا اللقاء.

إن فكرة لقاء الرئيس مع مئات الشباب على انفراد في حوار مفتوح حول مختلف القضايا الثقافية والتنموية لبلدهم بدت في الواقع سانحة استقبلها كثير من الكتاب والمدوّنين على بساط الصفحات الورقية والإلكترونية الموريتانية بالترحاب إلا أن الشباب الخارجين من هذا اللقاء بالرغم من عرفانهم بجميل كرم الضيافة الرئاسية ورحابة صدر السيد المضيف لا يزالون يتطلعون لمستقبل بلدهم بكثير من الحيرة والترقب.

مجمع اللغة العربية في دورته الثمانين

سياسة التعريب

القاهرة: محمد عويس

بدأ مجمع اللغة العربية مؤتمره السنوي في دورته الثمانين بمصر، مُتخذاً من موضوع «التعريب» عنواناً له، وقد سبق للمجمع طرح الموضوع نفسه في مؤتمر سابق؛ باعتبار التعريب قضية قومية، وتبدو الحاجة إليه ألزم عندما يتصل الأمر بتعريب العلوم، بالرغم من الموقف المؤسف الذي اتخذته لجنة قطاع الدراسات الطبية بالمجلس الأعلى للجامعات المصرية في يناير/كانون الثاني الماضي حين أوصت برفض مبدأ تعريب العلوم، ويظل هذا الموقف خروجاً على كل ما انتهت إليه مواقف المجمع وسائر المجامع العربية، ومن بينها المجمع السوريّ الذي قام بتعريب العلوم الطبية؛ لذلك كانت شكوى رئيس المجمع الدكتور حسن الشافعي في بدء كلمته الافتتاحية مُخاطباً الحضور بقوله: «إن الذي نشكوه في الحقيقة أيها السادة هو تراجع الشعور العام بالاعتزاز بهذه اللغة الشريفة – لغة القرآن الكريم، والتراث الحضاري العربي، وعنوان الواقع الوجودي للأمة العربية. لا القادة المسؤولون يرعون حرمة اللغة القومية وكرامتها كما كان أسلافهم في أجيال سابقة، ولا الكُتاب والإعلاميون الذين يُناط بهم، في مجتمعات أخرى – قيادة الفكر، وصفاء لغته، ولا الشباب المفتونون بثورة العصر التقنية والمعرفية يعرفون لغتهم بالقدر الذي يتيح لحياتنا القومية والوطنية أن تطرد وتشارك في مسيرة الحضارة الإنسانية العالمية. عدم الاعتزاز بالعربية، بل هوانها في عقر دارها، على مختلف الأصعدة الرسمية والاجتماعية والثقافية، هو الداء العياء الذي ينخر في وجودنا القومي، ويهدد وجودنا الإنساني نفسه».

وبحسب فاروق شوشة الأمين العام للمجمع فإن هذه الدورة المجمعية يحق أن يطلق عليها دورة الإنجاز، وهو إنجاز شمل كلَّ ميادين العمل المجمعي، وإذا كان العمل المعجمي - في مجالي اللغة والعلوم المختلفة - يمثل ذروة الأداء المجمعي، الذي تصب فيه جهود لجان المجمع كافةً، وتتمثل فيه تلبية مطالب المجمع والناس، في جعل اللغة وافية باحتياجات العصر، وأول هذه الإنجازات: تحديث (المعجم الوسيط) الذي يمثل تاج المعاجم العربية الحديثة، تمهيداً لطبعه ونشره وهو تحديث يستمد أهميته البالغة من حيث كونه التحديث الأول في تاريخ هذا المعجم الذي يستعمله الجمهور منذ أكثر من نصف قرن دون أي تغيير في مادته. أما المعجم الكبير الذي بدأ العمل فيه منذ أكثر من سبعين عاماً-فقد صدرت منه حتى الآن تسعة أجزاء تضم الحروف من الهمزة إلى القسم الأول من حرف الراء، جاء قرار المجمع في العام الماضي، وإعلانه عن ضرورة الإسراع في الإنجاز مع المحافظة على منهجيته ومتطلباته، بحيث لا يستغرق باقي العمل أكثر من خمس سنوات، كما تم العمل في المعجم الموضوعي المصور للطفل العربي، وهو معجم ناطق، يساعد الطفل على الضبط السليم والنطق الصحيح. وكذلك معجم لغة الشعر العربي، بوصفه أول معجم في العربية يُخضع لغة الشعر للدراسة والتحليل. وقد أوشك الجزء الأول من هذا المعجم على الاكتمال. إنجازات المجمع الأخيرة - في مجال المعاجم العلمية - صدور أول «معجم للحشرات» وهو أول معجم يصدر في هذا المجال باللغة العربية، وسبقه إلى الظهور معجم التاريخ والآثار، ومعجم الجغرافيا.

وتوزعت فعاليات الدورة الثمانين على المحاور التالية: حاجتنا إلى التعريب، التعريب قضية قومية،



تعريب العلوم، التعريب في التعليم الجامعي، التعريب والتنمية اللغوية، اللغة العربية في عصر العولمة، مشكلات التعريب، التعريب وتحديث اللغة العربية، التعريب والتفاعل الحضاري، توحيد المصطلح العلمي، تنسيق جهود المجامع والهيئات المعنية باللغة العربية، والتراث العربي والتعريب في عصور العربية الأولى. وقد شارك في المؤتمر مع أعضاء المجمع من داخل مصر وخارجها، والأعضاء المراسلين العرب والأجانب، وخبراء المجمع المصريين صفوة العلماء في اللغة والأدب ومختلف العلوم والفنون من مصر ومن دول: السعودية، الكويت، سلطنة عمان، قطر، اليمن، الأردن، فلسطين، سورية، العراق، السودان، ليبيا، الجزائر، تونس، المغرب، موريتانيا، أميركا، روسيا، المجر، إنجلترا، تركيا، هولندا، رومانيا، السنغال، نيجريا، إندونيسيا، الصين، باكستان، أوزبكستان، اليابان، الهند، أذربيجان وكازاخستان.

وقدم الدكتور حسن بشير صديق- عضو المجمع المراسل عن السودان دراسة شاملة عن (المشروع القوميّ لإنشاء شهادة اللّغة العربيّة الدّوليّة) لافتاً إلى أننا في هذا الأمر لسنا بِدْعاً؛ فكلّ الأمم الحيّة المعاصرة تُعنى بشهادةٍ عالميّةٍ للغتها؛ وقد تم مناقشة صيغة وآليات المشروع للعمل تمهيداً لإطلاقه وتنفيذه بالمشاركة مع سائر الهيئات المعنية: عربية ودولية، وأشارت د. وفاء كامل فايد الخبيرة بلجنة اللهجات والبحوث اللغوية في دراستها (لافتات الشارع التجاري في المشرق العربي بين العربية والتغريب) إلى أن التغريب يشكل ظاهرة واضحة في الشارع العربي حيث تمثل أقل نسب للتغريب في الأردن: 4.18 %، ثم سورية: 7.82 % فمصر: 9.66 %. تبدو أعلى نسب المئوية للتغريب في لبنان 56.2 % فالبحرين 23.89 %، ثم الكويت 20.29 %. بينما تمس أعلى نسب التغريب في الأنشطة المعلوماتية والسياحية والترفيهية، وتبدو أقل نسب التغريب في الأنشطة الخاصة بالخدمات، وتجارة المواد الغذائية والاستهلاكية، والأنشطة الحرفية. كما يتجسد التغريب في خمس صور: استعمال الحروف أو الأرقام الأجنبية، نقل الكلمة بحروف عربية، نحت كلمة من كلمتين أجنبيتين أو أكثر، تركيب أجنبي من كلمتين أو أكثر وتركيب عربي مشوه.

وقد أوصى المشاركون في المؤتمر بضرورة العمل على زيادة نسبة المحتوى الرَّقْمي بالعربية على الإنترنت وهو أمر يتطلب جهوداً كبيرة على المستوى اللغوي، وعلى مستوى تقنية المعلومات وعلى مستوى دراسات المستفيدين، حتى يصبح تعامل الجامعات والوزارات والمجامع والهيئات في الدول العربية باللغة العربية، ويتحقق تكامل المعلومات في كل المواقع لتكون متاحة باللغة العربية أمام الباحث العربي، ويصبح للعربية مكانتها على الشبكة الدولية، وهو أحد تحديات المستقبل من أجل أن تكون العربية من بين اللغات العالمية الكبرى في نقل المعلومات عبر التقنيات المتقدمة، والتصدّي لظاهرة الثنائية اللغوية، بالعمل على التقريب بين المستويات الفصيحة للغة ومستويات اللهجات، وهو أمر يحقق القضاء على ظاهرة الأمية في المجتمعات العربية، والاهتمام بتطوير التعليم وجعله في مستوى احتياجات العصر ومطالبه، وتحقيق التنسيق في المنظومة التربوية بحيث تصبح العربية الفصيحة هي المستعملة في الكتب والمراجع وفي العملية التعليمية شرحاً ومناقشة ومناشط وفعاليات.

بوابة الفردوس!

بنغازي: محمد الأصفر

الساحل المتوسطي الطويل والانفلات الأمني في الداخل وفي دول الجوار عاملان ساهما في جعل ليبيا معبراً آمناً للمهاجرين غير الشرعيين، الراغبين في بلوغ ضفة الفردوس الأوروبي.

فقد تحوّلت ليبيا إلى مرتع خصب لتنشيط عمليات الهجرة غير الشرعية، حيث يتم تجميع الراغبين في بلوغ الساحل الإيطالي خصوصاً، من مختلف الجنسيات في مزارع مدن باتت معروفة وشهيرة كمدينة إجدابيا وضواحيها، ومدينة زوارة كنقطة انطلاق لمعظم المراكب المتهالكة القاصدة شواطئ جزيرة انبيدوزا.

سألنا الروائي الإريتري أبوبكر حامد كهال صاحب رواية «تيتانيكات إفريقية»(2008)، الذي عايش المأساة عن قرب فقال:

«لا زلت عاجزاً عن صياغة ذلك السؤال الذي أريد طرحه حول الهجرة، وخاصة ذلك المرتبط بجانب المغامرة منها. وعن ماهية ذلك المهاجر المغامر الذي تعلمه الخطوة الأولى التمرن على تهيئة النفس على دفع الضريبة، والوصول لمرحلة تقبل كل النتائج، بما فيها فقد الحياة، التي قد تحدث في أي وقت من الرحلة. إن ركوب البحر في تلك المراكب المتهالكة أو السير في متاهات الصحارى يشبه لعبة الـ(روليت الروسية). والمغامر لا يكترث كثيراً بالضريبة مادام المسعى هو التحرر من قيود المكان والزمان! ولو صادف وأن نجوت من الروليت ووصلت لذلك المكان الذي كان في الخيال لن تجد نفسك الأولى، ولا روحك الأولى أنت المغامر الذي هنا غير ذاك الذي كنته. ولا تعرف أبداً مَنْ مِنْ الشخصيتين تحب ؟ هل تحب أنت الأولى أم أنت الجديدة ؟».

وفي السياق ذاته التقينا في بنغازي برجل أمن تعاطى كثيراً مع ملف الهجرة غير الشرعية ورفض الإفصاح عن اسمه لدواع أمنية مصرحاً:

«مافيا الهجرة غير الشرعية المحلية هي أحدى أذرع الأخطبوط الدولي للنخاسة المعاصرة، وتتربع داخلياً في ليبيا على قمة سوق مالية بمئات الملايين وتتركز عمليات هذه العصابات في مدينة زوارة المتوافرة على ميناء صيد غرب البلد، وتعتبر هي العصب الرئيسي لهذه التجارة، حيث تتراوح أرباح العصابات في كل مركب ما بين ربع مليون دينار ليبي إلى نصف المليون دينار ليبي في الرحلة الواحدة، تدفع منها ربما عشرون ألفاً ثمن المركب وحوالي عشرين إلى ثلاثين ألفاً للقبطان (الريس). ثم هناك بوابة الصحراء مدينة إجدابيا وهي نقطة تجميع وتخزين للمادة البشرية أي أنه يتم جلب الراغبين في الهجرة وإيواؤهم بالمئات في مزارع خاصة ويتم أحياناً إيواؤهم لعدة أشهر حتى تتهيأ الظروف المناسبة لتهريبهم براً ثم بحراً..». ويضيف المتحدث نفسه: «نظام الديكتاتور الأسبق القذافي استغل ملف المهاجرين غير الشرعيين لأغراض سياسية، للضغط على دول أوروبية كي تدعمه سياسياً أو تغض الطرف عن قضية ما».

من جهته، يرى جمعة الوازني، رئيس تحرير جريدة «الحقيقة»، المهتم بالقضية ذاتها، أن الهجرة غير الشرعية: «لها أسباب مزاجية



غريزية ضمن حساباتها الجنس والترف والترفيه والملذات ومغيبات الوعي.. كثير ممن يعبر البحر من مناطق شمال المتوسط مثلاً يعبر لهذا السبب.. حيث نجحوا في الهجرة من بقاعهم في دواخل إفريقيا واستقروا على شاطئ البحر وتوافرت لهم مصادر العمل والعيش الكريم.. لكنهم في نهمهم لطلب المزيد من (الملذات) ركبوا البحر.. وركوب البحر باتجاه أوروبا لا علاقة له (حصرياً) بطلب العيش.. ومن أصل كل (10) مهاجرين من دواخل إفريقيا.. (7) منهم يغادرون الشمال أو يقضون نحبهم وهم يحاولون».

وبزيارة لأحد مراكز احتجاز مهاجرين غير شرعيين بوسط بنغازي وقفنا على الحالة الصعبة التي يعيشها هؤلاء. وحول الأمراض والظروف الصحية التي يعيشها المهاجرون غير الشرعيين في مراكز الإيواء والاحتجاز يقول الكاتب والطبيب جبريل العبيدي المتعاون مع منظمة شؤون اللاجئين UNCHR: «الهجرة غير الشرعية وإن كانت التسمية في ذاتها تفوح منها العنصرية تجاه فئة أجبرتها الظروف للهجرة وعبور الحدود، سواء كان الجوع ما دفعها أم الحروب والنزاعات ولكن هنا لا يحصننا تجاه تسببها في مشاكل صحية وانتشار أوبئة وأمراض من بيئة إلى بيئة أخرى جراء التغيير الديمغرافي الذي تسببت فيه مما ساعد على انتشار بعض الأمراض كالإيدز، والسارس، والتهاب الكبد الوبائي (ب، ج) والتهابات الجهاز التنفسي ومنها السل الرئوي وإسهالات واضطرابات معوية وأمراض جلدية. وكون ليبيا وموقعها الجغرافي جعل منها ممراً كبيراً للهجرة غير الشرعية فقد تسبب ذلك في عبور أمراض بعضها غير مستوطنة في البيئة الليبية في ظل ضعف المنظومة الصحية وهشاشة بنيتها التحتية.. كما أن المنظمات ذات العلاقة بالهجرة ومنها المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين التي تهدف إلى توفير الحماية الدولية للاجئين وإيجاد الحلول الدائمة لقضاياهم - ومن خلال تعاملي السابق مع المنظمة - اتضح أنها تعاني من العديد من المشاكل ومنها عدم قدرتها بشكل فعال على مساعدة السلطات الصحية الليبية في منع أو السيطرة على الحالة الصحية للاجئين وتوفير حجر صحي للحالات التي يتم الكشف المبكر عليها ضمن اللاجئين».

ورغم تعدد أسباب الهجرة ومشاكلها إلا أنها تظل قضية إنسانية تؤرق عدداً من الهيئات الدولية الإنسانية وتفرض عليها البحث عن حلول لها، فالمهاجر إنسان يحمل معه ماضيه المتسربل في العذاب والألم وشتى أنواع القلق.. ويرنو في ذات الوقت إلى مستقبل يزهو بأحلام قد تجيء وقد لا تجيء. بين الماضي المؤلم والمستقبل الغامض ينطلق المهاجر في رحلة تبدأ من لحظة غائرة في ذاته، لحظة تنزف من رغبة الحياة نفسها، الحياة التي صارت تدفعه عنوة إلى الرحيل. حين يهاجر المهاجر تتبعه سلسلة طويلة من الذكريات. تقفز فوق بعضها البعض وتفعل في حماسة قلبه ألق العودة قبل أن يصل إلى غايته.. الفكرة تدفعه إلى المغادرة والفكرة ذاتها تدعوه إلى العودة.

قاموس «التشرميل»

الرباط: عبدالحق ميفراني

يظل المجتمع المغربي السنوات الأخيرة يؤشر على العديد من التحولات المتسارعة، فبنية المجتمع أضحت تفرز العديد من السمات والظواهر الجديدة لم يسبق للمغاربة أن تعودوا سماعها، فبالأحرى أن تتحول إلى حضور لافت يغزو الشوارع والحياة الاجتماعية للساكنة. الكثير من المحللين والسوسيولوجيين يرون في بروز هذه الظواهر شكلاً من الاحتجاج الخارج عن القاعدة المعتادة ومحاولة لإبراز أصوات بشكل نشاز. وتمثل ظاهرة «التشرميل» آخر هذه الظواهر التي بدأت تغزو الأحياء وشوارع المدن الكبرى كالدار البيضاء وطنجة وفاس..، شباب بـ«تقليعات» لباس ومظاهر غريبة لتسريحة الشعر محملين بأسلحة بيضاء «كالسيوف»، وانضاف مجدداً الفيسبوك، موقع التواصل الاجتماعي، إلى تداول هذه الظاهرة بين المجتمع المغربي. إذ يعتمد هؤلاء الشباب على الفيسبوك لنشر صورهم والتباهي بأفعالهم، وهو التباهي الذي يصل إلى التعبير عن «القوة» مع التقاط صور تحيل على أفعالهم كـ «السرقة»، ويظهر ذلك من خلال نوع الملابس والتي غالباً ما تؤشر إلى «ماركات» عالمية سواء الأحذية الرياضية أم الساعات اليدوية أم الألبسة، إلى جانب طبيعة الوشم ومكانه ورمزيته. الغريب أن «المشرمل» هو لفظ رديف لـ«لص»، بل لا يمكن أن يصل الشاب إلى هذه المرحلة دون أن يحصل على الكثير من المال كي يظهر بالشكل الذي عليه.

الظاهرة فعلاً غريبة على المجتمع المغربي، والذي يظل مجتمعاً محافظاً رغم سمات التمدن وأوجه الحداثة، والتعدد الجغرافي والبشري. غريبة لأنها غير مألوفة على الأسر المغربية، رغم الإحصائيات اللافتة التي تشير إلى ارتفاع مؤشرات الجريمة والسرقة السنوات الأخيرة في المغرب. طبيعة الكلمة أن البعض استقاها من السجون، إذ إن الكثير من هؤلاء الشباب الذين يتعاطون لهذه الظاهرة سبق أن كانوا نزلاء في السجن.

الدولة كعادتها التجأت إلى الحل الأمني لتطويق الظاهرة، بل سعت ومن خلال الإنتربول، إلى محاولة السيطرة على الظاهرة التي بدأت تتسع أكثر، مع محاولة رصد تحركات أفراد هذه المجموعة. اللافت في الأمر هو تعقيد المصطلح نفسه «التشرميل» على مستوى التداول الإعلامي، إذ أصبح الحديث عن «التشرميل السياسي» و«التشرميل الرياضي» و«التشرميل الثقافي»، وهكذا دواليك، بما يعني قدرة المصطلح على توصيف اختلالات واقع مسكون بالعديد من الظواهر التي دفعت بالبعض أو الكثير من هؤلاء الشباب إلى صد تلك «اللامبالاة» التي يشعرون بها ويعبرون عنها في أحاديثهم قصد لفت الانتباه بطريقة أعنف. وهو ما فسره بعض المحللين برغبة الانتقام من وضعية اجتماعية وتجاوزها بخلق نوع من «القيم الجديدة» والعلاقات والسلوكيات والتي تمكن من فرض قوة على الشارع وعلى المجتمع. خصوصاً عندما نتأمل في الظاهرة ونرى التحاق فتيات أيضاً وتماهيهن أيضاً مع الشباب في طريقة اللباس والوشم وتسريحة الشعر الغريبة والسلاح الأبيض، وهنا يبدأ الحديث عن تهديد السلم الاجتماعي.

الفاعل السياسي عبدالجبار التابي يعتبر أن «مؤسسات الدولة تتحمل الجزء الأكبر في مسؤولية توليد



هذه الظواهر الشاذة على غرار «التشرميل»، إذ تركزت خطط الدولة طيلة عقود عبر الإعلام والمدرسة والموروثات الاجتماعية على محاربة الفعل الثقافي الرامي إلى إنجاح منظومة قيم تساعد التنشئة على تنمية العقل والفكر والإبداع كما أصرت على فرض منهج تعليمي قائم على الجفاف الذهني.. وكانت النتيجة حسب الفاعل اليساري التابي، أننا أصبحنا «أمام جيل نمطت حياته وسلوكياته ووجهت طموحاته وقرر في مصيره بواسطة الآلة الإعلامية المتحكم فيها بإعادة نتاج الفردانية والنفعية وتجييشه ضد الفكر واستعماله وتوظيفه ضمن الخيار السياسي للمتنفذين الاقتصاديين وأذرعهم الانتخابية».

لقد سبق للباحث الاجتماعي إبراهيم الحمداوي أن أشار إلى أن «ما عرفه المجتمع المغربي من تغيرات خلخلت بنياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية» ويرجع الباحث الأمر إلى تغير النمط الأسروي من علاقات التضامن والتعاون إلى بروز أشكال الفردانية. وظهور هذا المعطى نابع بالأساس من حدة المفارقات المجتمعية التي يعيشها المغرب اقتصادياً ومجتمعياً، خصوصاً مع تزايد الخريجين من المعاهد وإفلاس المنظومة التربوية التعليمية وانسداد الآفاق ونهاية الحلم الأوروبي. وأصبح البحث عن البدائل سريعاً ويتخطى خطوط المنظومة المجتمعية وحتى الأخلاقية، وهو ما يفرز بعضاً من الظواهر التي تستنسخ بسرعة وتتكاثر في المجتمع.

ولا يتوقف الأمر عند استغلال الظاهرة إما بجعلها دعاية «سياسوية» لتصفية حسابات، أو «وجبة» إعلامية، بل حدود انتشار الظاهرة يظل يفسر حتى تعاطي الدولة معها. رغم أن الشكايات من انعدام الأمن ظلت تحضر دائماً في التعاطي مع هذه الظواهر الجديدة، أما وأن تجتاح بعض المدن ظاهرة «التشرميل» الجديدة وتنتقل كالعدوى فهنا دفع بالسكان إلى تنظيم وقفات احتجاجية للتصدي إلى هذه الظاهرة، والتي وإن بدت تحضر بسماتها المرتبطة بالعنف إلا أنها تخفي صورة شباب يائس. لم تسعفه الحياة وعلى المجتمع الوصول إلى مطامحه، فاختار أسهل الطرق كي يلفت الانتباه إليه. السوسيولوجي عبدالرحيم العطري، هو أيضاً، لم يهول من أمر الظاهرة واعتبرها «محاولة لتأكيد الحضور باستعمال الوسائل التكنولوجية المتوفرة» في «تعويض لحيطان المؤسسات التعليمية»، رغم أنه لا يخفي وضعية التهميش التي يعانيها هؤلاء الشباب والذين يجتازون مرحلة جد حساسة من أعمارهم.

مشكلة الدولة أحياناً، هي تفضيلها للمقاربة الأمنية الجاهزة رغم أن الكثيرين تساءلوا عن استراتيجية الدولة في تصديها لظاهرة «التشرميل» هل هي نابعة من استراتيجية أمنية أم أن الأمر مرتبط بالاستجابة لتخوفات المواطنين من انعدام الأمن؟ لكن، هل استطاعت الدولة فهم الظاهرة ودواعيها؟ هذا الشعور باللاطمأنينة عند الناس يقابله الشعور بعدم الرضا والتمرد عند هؤلاء الشباب. لقد سبق للأكاديمي عزيز شاهر، أستاذ باحث في العلوم السياسية، أن أشار إلى غياب استراتيجية واضحة عند الدولة بموازاة غياب مكاتب للدراسات والأبحاث السيوسولوجية. فارتفاع الجريمة يتطلب سياسة أمنية تكون مسبوقة بتحليل لدواعيها وأسبابها؟

ويبدو أن المقاربة الأمنية وتدابيرها لن تكون هي الملاذ الأخير لاجتثاث الظاهرة، فمادام المشكل الاجتماعي يطرح نفسه بحدة، فإن الدولة مطالبة بالتسريع من وتيرة النمو الاقتصادي وإصلاح المنظومة التعليمية والمعالجة الاجتماعية بإرادة سياسية قادرة على إعادة الثقة إلى هذا الجيل الشاب، وجعله لا يفقد الثقة في مجتمعه ولا في مستقبله. وإلا ستتحول الظاهرة من «الموضة» التي يتحدث عنها البعض إلى خطر داهم يهدد المجتمع بأسره وكيانه، خصوصاً أن الكثير من الشباب الذين يتعاطون هذا «التشرميل» هم ليسوا «لصوصاً أو قتلة» بالفطرة، بل هم ضحايا لمجتمع وتناقضاته وأزماته.

معركة الهاشتاج

محمود حسن

عام 2012، ظهر المستشار «أحمد الزند» رئيس نادي القضاة المصري، المحسوب على السلطة في مداخلة مع مذيع قناة الفراعين، المحسوب على ذات السلطة، قائلاً له : «يا دكتور ما يكتب في (الفوصبوك) و(الطنيطر) وهذه الوسائل التي ملأت حياة المصريين بالأكاذيب لا يجب أن يفت في عضدك أو يؤثر فيك».

هذه المداخلة قد تثير السخرية، لكنها في نفس الوقت تلخص المشهد الحالي في مصر بشكل كبير، فالجيل القديم الذي يقود المشهد السياسي في البلد، لم يكن يدرك الكثير عن تلك الوسائل، حتى فوجئ بثورة شعبية كانت وسائل التواصل الاجتماعي محركها الأساسي والداعي لها. إنه الكابوس الجديد الخارج عن سيطرة رجال دولة اعتادوا على ما يسمعه الناس وما يقرؤونه وما يشاهدونه.

وعلى مدار الأيام الماضية كان الجدل في مصر محتدماً حول «الهاشتاج» المسيء لمرشح الرئاسيات عبد الفتاح السيسي، فارضاً نفسه على شاشات التلفاز، وصفحات الجرائد، بل وعلقت عليه أيضا قنوات إعلامية أجنبية، وأشار موقع KEYHOLE المتخصص في إحصائيات المتفاعلين مع «الهاشتاجات» إلى أن نحو 325 ألف مشاركة قد كتبت على موقع تويتر مستخدمة «الهاشتاج» نفسه وراه، في عشرة أيام نحو 62 مليون مشترك، واحتل الموقع الثالث من حيث التفاعل على مستوى العالم.

في الناحية المقابلة قام مؤيدو «السيسي» بإطلاق مجموعة من «الهاشتاجات» لمحاولة محاربة



انتشار الهاشتاج المسيء، مثل «#سانتخب_السيسي»، أو (#سأنتخب_السيسي_ومش_حنزل_لمستواك) وغيرها من «الهاشتاجات» المؤيدة، لكنها في ذات الوقت لم تلق نفس الإجماع الذي ناله الهاشتاج المسيء نظراً لأن أصحابه تجمعوا خلف «هاشتاج» موحد، ولأنهم أخذوا زمام المبادرة قبل الآخرين.

المعركة لم تفت القائمين على حملة عبد الفتاح السيسي الذين وجدوا أنفسهم في أولى لحظات تدشين الحملة في قلب ذلك الجدل، لذا كان أول ما أطلقته صفحة الحملة الرسمية لترشيح السيسي على الفيسبوك هو هاشتاج آخر يحمل اسم (#تحيا_مصر) داعية مؤيديه للتفاعل معه.

الصراع خرج أيضاً من دائرة مواقع التواصل إلى صفحات «ويكيبيديا»، حيث شهدت الموسوعة محاولات من معارضي السيسي لنكر معركة «الهاشتاج» في صفحته باللغة الإنجليزية، بينما كان المؤيدون يقومون بحذفها بعدها مباشرة، مما دفع موقع الموسوعة لإغلاق الصفحة وعدم السماح بتعديلها، لكن بعد أن وافق على ذكر المعركة.

أما موقع KEYHOLE الذي كان رغماً عنه طرفاً في معركة التحدي تلك، فلم يجد أمامه سوى حظر الدخول إليه من مصر بسبب الأعداد الضخمة التي دخلت على الموقع من مصر والتي تسببت في تعطل الموقع لبعض الوقت، ثم رفع الحظر بعد أيام، إلا إن إدارة الموقع عطلت البحث بلغات غير الإنجليزية لتحد من حجم دخول المصريين إليه.

ولم تتوقف المعركة على أجهزة الحاسوب، حيث لوح بعض الإعلاميين المحسوبين على النظام بأن السلطات من الممكن أن تلجأ لحظر مواقع التواصل الاجتماعي على غرار ما حدث في تركيا في الأسابيع الماضية.

معركة الهاشتاج وما قبلها وما بعدها تفرض على كل واحد من الطرفين أن يعيد حساباته، فأي كان موقفه من ذاك «الهاشتاج»، فعليه أن يدرك أن قواعد اللعبة قد تغيرت، إنها مصر الجديدة، مصر ما بعد الثورة التي خرجت بدعوة على «الفيسبوك» وأنه لم يعد من جدوى لأي نظام سيقوم ما بعد الثورة، أن يتمترس خلف من يعادون «الطنيطر» والـ «فوصبوك».

فيسبوك وتويتر يغيران شكلهما



غيّر موقعا التواصل الاجتماعي فيسبوك وتويتر، الشهر الماضي، واجهتهما وشكلهما. وصار الفيسبوك، بملمحه المحدث، يمنح المتصفح فرصة الاطلاع على عدد أكبر من الأخبار. في الوقت نفسه قام تويتر بتغيير شكل البروفيلات بشكل تام. ويعتقد مختصون أن فيسبوك يتجه شيئاً فشيئاً ليكون فضاء تبادلياً وتشاركياً بينما يتجه تويتر ليصير موقعاً أكثر شخصانية. على صعيد آخر، قررت إدارة الفيسبوك أن تفرض على المستخدمين، في الأسابيع المقبلة، تحميل خدمة ميسنجر، من أجل التحادث اللحظي بين الأصدقاء.

تويتر عاد للتغريد في تركيا



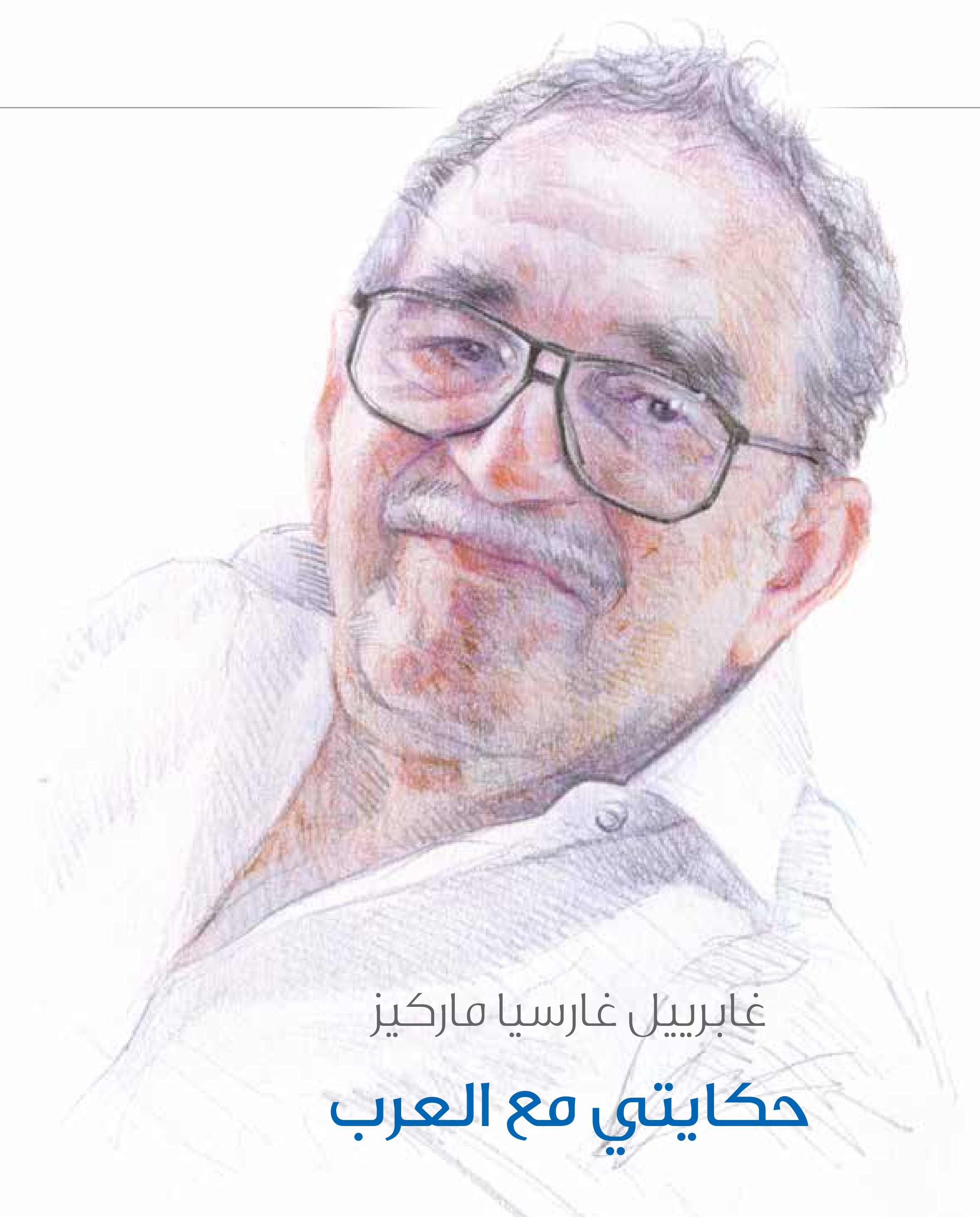


أقرت المحكمة الدستورية بتركيا، بداية الشهر الماضي، قراراً بضرورة رفع الحظر الذي فرض لمدة أسبوعين على تويتر، حيث اعتبرته المحكمة باطلاً وانتهاكاً لحرية التعبير، حيث حظرت تركيا موقع «تويتر» بعدما تداول الناشطون عليه وقائع فساد تخص حكومة أردوغان.
حظر (تويتر) كان قد تبعه قرار حجب موقع اليوتيوب، في سابقة أثارت كثيراً ردود الفعل السلبية الدولية، التي اتهمت حكومة أردوغان بممارسة التضييق على الحريات.

أوباما وعمته «زيتونة»



توفيت عمة الرئيس الأميركي، باراك أوباما، وهي كينية حصلت على حق اللجوء في الولايات المتحدة بعدما عاشت في البلاد بصفة غير شرعية لعدة سنوات في دار للرعاية، وانتشرت صورة قديمة للرئيس الأميركي وعمته التي ذكرها في كتابه منكراته «أحلام من أبي» باسم العمة زيتونة، وهي أخت غير شقيقة لوالد أوباما. وعلق نشطاء الفيسبوك على الصورة متسائلين عن ديانة العمة زيتونة وما إذا بقت على إسلامها أم ارتدت مثل أوباما. وعلق آخر على خبر حزن الرئيس الأميركي على وفاتها قائلاً «لماذا لم يؤوها في بيته بدلاً من مكوثها في دار مسنين».



غابرييل غارسيا ماركيز

حكايتي مع العرب

ماجدة حمود

غابرييل غارسيا ماركيز عربي، على الأقل في نظر الشرطة الفرنسية. فنهاية 1960، وبينما كان يقوم بواجبه الصحافي في تغطية مظاهرات جزائريين بباريس ضد الاحتلال الفرنسي، ألقي القبض عليه، وقضى ليلة في السجن خطأ. وصرح الروائي الكولومبي لاحقاً ساخراً: «اعتقدوا أني عربي. كانت القضية الجزائرية التي دافعت عنها هي القضية الوحيدة التي زرت من أجلها سجناً». بالمقابل، علاقة العرب مع غابرييل غارسيا ماركيز (1927 - 2014) تمتد على طول عقود من ترجمة لأعماله وقراءتها، وسؤال كبير يطرح: ما الذي منح إبداعه الروائي هذا التميز؟

لعل أول إجابة تطرأ على الذهن هي لقاء الواقعية بالغرائبية في رواياته، الذي هو امتداد لما عاشه في طفولته مع جديه، حتى بدت القصص الخرافية جزءاً من حياته اليومية! حتى إن أسرته اضطرت لترك مسكنها، الذي قتلت فيه امرأة، بسبب خوفها من زياراتها الليلية للبيت!

ومما أغنى مخيلته أيضاً أنه عرف نمطين متناقضين للحياة (الوفرة والفقر) إذ اضطر والده إلى ترك أسرته بحثاً عن لقمة العيش عدة مرات، فعاشت الأسرة في بيت الجد، الذي افتقر، واضطر إلى إلغاء طقس إعداد الغداء للضيوف المجهولين!

وقد كان لشغفه بالقراءة منذ تفتح وعيه في مكتبة جده، أكبر الأثر على تكوينه الإبداعي، وقد لفت نظره كافكا في «المسخ» إذ لازمته لهفة لا تقاوم من أجل العيش في ذلك الفردوس الغريب، حتى إنه حاول أن يشبه موظفه المسكين الذي تحوّل إلى صرصار ضخم، كما توحّد ماركيز مع روايات فوكنر، بسبب ما تلمّسه لديه من تشابهات متنوعة مع ثقافة الكاريبي.

ومما أثّر في تكوينه أيضاً لقاؤه بمجموعة من الصحافيين والأدباء والرسامين، ساعدته على التطور، وبثّت في نفسه الحماسة، التي ستكفيه إلى الأبد، على حد قوله.

وقد تنوّعت مكتبته، حيث يمكننا أن نجد فصلاً لدوستويفسكي، وفي الوقت نفسه كتاباً حول مصرع يوليوس قيصر، أو حول آلية مفحّم السيارة، أو مرجعاً عن الاغتيالات الناجحة!!

أما المؤثر الأهم في أدبه فهو عمله في الصحافة، التي مارسها منذ وقت مبكر، بعد أن حاز الشهادة الثانوية، ومع أنه بدأ حياته الأدبية بالقصة القصيرة، لكن الذي ساعده مادياً، على حد قوله، هو تلك المكافأة التي كانت تدفع له مقابل ملاحظاته الصحافية اليومية في جريدة «الهيرالدو».

وقد مارس جميع الأعمال الصحافية، فكتب الزاوية اليومية، الافتتاحية، المقالة في الأدب أو النقد أو السينما، بالإضافة إلى كتابة التحقيق الصحافي، الذي كان من أقرب الفنون الصحافية إلى نفسه، حتى إنه يراه والرواية ابنين لأم نفسها، لهذا حوّل بعض التحقيقات إلى رواية، مثل «قصة غريق» و«نبأ اختطاف» و«حكاية موت معلن» التي نشرها بعد ثلاثين سنة من حدوثها، فهي تحقيق أجراه في مقتل أحد جيرانه.

بالإضافة إلى ذلك قام باقتباس رواية وتحويلها إلى تمثيلية إذاعية، وقد كانت تجربة مفيدة بسبب عدم خبرته في شؤون الحوار، وهو برأيه مازال نقطة ضعفه، لهذا وجد في هذه التجربة فرصة مفيدة من أجل التعلّم أكثر مما هي في الكسب المادي.

وقد أضحت السينما تشكل جزءاً هاماً من مكونات ماركيز وجزءاً من هاجسه الفني، وأسس (ورش) عمل سينمائية، ومارس كتابة السيناريو والإخراج، ووجدناه ينتهي عام 1995 من إعداد صياغة جديدة لرائعة سوفوكليس «أوديب ملكاً» للسينما، وقد ألّف في هذا الفن عدة كتب.

ولشدة إعجابه بالفن السابع أنشأ معهداً للسينما في هافانا، تبرع له من مبلغ جائزة نوبل (حصل عليها 1982) وبات محاضراً فيه.

ومما أسهم في تكوينه الإبداعي تطور الحس النقدي، فقد شغله سؤال: كيف كُتبت الأعمال العظيمة التي أسرته؟ لهذا قام بإعادة قراءتها، مسلحاً برؤية نقدية ثاقبة.

ماركيز لم ينشر روايته الخالدة «مئة عام من العزلة» إلا بعد أن عانى هموم الكتابة مدة عشرين سنة، مما صقل موهبته، فازدادت خبرته الأدبية وإحساسه النقدي!

وهكذا تعلّم النقد بفضل صداقة المثقفين، والأغرب من ذلك تعلمه من الفشل، حين رُفضت أولى رواياته، فبات يقيس نجاح أي عمل أدبي بعدد مسوداته، أي بمدى التنقيحات التي يجريها المبدع! مما يعكس نضجه النقدي! لهذا كان يلازمه إحساس بالخوف كلما أنجز كتاباً، إذ يؤرقه أن يكون عاجزاً عن إبداع آخر أفضل منه، فالاستمرار في الكتابة لا يعني شيئاً، إذا لم يشكل تطوراً في المسيرة الفنية.

وهكذا فإن التصويبات الكثيرة التي كان يجريها ماركيز على إبداعه تعدّ نوعاً من النقد الذاتي، الذي يمارسه الكاتب نتيجة وعي نقدي، هو خلاصة الثقافة والخبرة الإبداعية.

بفضل ذائقته النقدية استطاع أن يستغني عن رواية كتبها (بعنوان «البيت») إذ بدت له بعد أن عمل فيها ستة أشهر أنها غير موفقة!! وقد أعاد كتابتها من جديد بعد فترة، فغيّر عنوانها وتجاوز نقاط الضعف التي وجدها فيها.

إن عادة التنقيح لن نجدها إلا لدى كاتب يحس بمسؤولية الكلمة التي يوجهها إلى المتلقي، ولدى كاتب يسعى إلى تنمية ذائقته النقدية، وهي دليل على فهمه العميق للجنس الأدبي الذي يكتب فيه (الرواية).

ومن الأفكار النقدية اللافتة لديه أنه على نقيض ما يرى بعض الكتاب في مقص الرقيب، فقد شكل «تحدياً خلّاقاً» إذ إن التحايل عليه يدفع المبدع إلى الابتكار.

بحث ماركيز عن الأصالة، التي هي خصوصية تبعد الأديب عن تقليد الآخر، وقد بيّن أن أديب أميركا اللاتينية يحاول تجاوز العزلة عن طريق الإبداع، ليتجاوز العنف اللامحدود والظلم المسكوت عنه بسبب جشع الغربي للثروات الطبيعية التي تزخر بها هذه البلاد، مما أدى إلى ميتات يومية عصية على الإحصاء، تعرض لها شعبه، وقد أسهم هذا البؤس في تعزيز مصدر الإبداع النهم المليء بالأسى والجمال.

إن بحث ماركيز عن التميّز في كل ما كتب، دفعه إلى تطوير ممارسته الإبداعية، فاستطاع أن يقدّم عبر الرواية عالماً مدهشاً في جماله وعمقه الإنساني.

الشاعر السوداني محجوب شريف

نموت لا نساوم

الخرطوم - أحمد يونس

رحل الشاعر محجوب شريف (1948 - 2014)، الشهر الماضي، بعد أن أسهم في تشكيل الوجدان السوداني، وفي التبشير بالثورة وترسيخ قيمة الحرية، وبعث معاني الإنسانية. صاحب عبارة: «نموت لا نساوم» رحل بعد معاناة طويلة مع المرض، لكن قصائده لم تسكت، وتواصل التأكيد على حضورها وحضور مؤلفها الدائم.

نال محجوب لقب «شاعر الشعب»، لأنه عاش متصالحاً مع نفسه ومبادئه، ولم تصطدم مواقفه السياسية بمواقفه الحياتية، ولأنه دفع ثمن «الشاعرية الشعبية» باهظاً، سجوناً ومعتقلات، وقضى أكثر من 13 سنة من عمره سجيناً.

منذ أتاه «إنسان الشعر» كانت الجماهير هي معلمه وملهمه، غنى لها مثلما غنى للسودان في أقصى حالات تداعياته، مبشراً بانتصار النهار وأفول الظلم. لم يكن لمحجوب شريف «شيطان شعر» يلقنه القوافي، بل «إنسان شعر» يلهمه القصائد والمعاني والكلمات، فتأتي القصيدة أغنية شعبية تحرك الوجدان، وتثير الحماس وتدعو للثورة. كان ينتزع مفرداته من «حديث الناس» الحار، وليس من القواميس الباردة، فتأتي أعذب القصائد وأصدقها كلمات، فتتلقفها القلوب، وتأتيها الموسيقى والألحان، لتتحول إلى «ملحمة» في ضمير الشعب.

لم تكمن شعبيته في شاعريته



محجوب شريف

وحدها، بل في إنسانيته الفياضة وعفة يده ولسانه وحبه للناس، فحين مرض مرضته الأولى هب الشعب بأكمله لتوفير كلفة دوائه، وحين تعافى ابتدر «رد الجميل»، عرفاناً بجميل الناس عليه في وعكته، صنع من مبادرة «رد الجميل»، دواء وكتاباً وخبزاً وحلوى ينهب للفقراء في أمكنتهم ليهديهم بعض لحظات عافية وسعادة ووعي.

وهو مريض، رفض بإباء مساعدة النظام، حين أعلنت الدولة عن تكفلها بعلاجه، وظل هكذا حتى الرمق الأخير.

في رقدته الأخيرة، نقل عن أسرته أنه رفض زيارة وزير الصحة، ورفض أن يستغل وهنه في دعاية «أيديولوجية»، وأوصى أن تكون جنازته شعبية، لا تخالطها رائحة النظام الرسمي.

اهتمت قصائده بقضايا المجتمع، وعلى رأسها «قضية حقوق المرأة»، وناقشها بحس إنساني رفيع، وتجلى في قصيدتيه «ياوالدة يامريم، مريم ومي بنياتي» موقفه الحياتي ونظرته للمرأة.

يقول الناقد محمد الأسباط: «ما يميز شعر محجوب شريف هو حب الناس، والانشغال بهم، وهو ثيمة رئيسية في كتابات محجوب، إضافة لحبه للحرية وبغضه للديكتاتورية والظلم، وحكم العسكر».

تعلق الناس بأشعار شريف الغنائية التي أعلنت بداية شاعريته من خلال أغنية «جميلة ومستحيلة»، التي غناها الفنان الراحل محمد وردي وكانت «أيقونة» فنية في الشعر والغناء واللحن، ومنذ تلك الأغنية ارتبط الشاعر بالفنان نفسه، وشكلا ثنائياً قدم روائع من الشعر والموسيقى.

وجاء يوم شريف الأخير استفتاء على الحب لم تشهده العاصمة السودانية من قبل. عشرات الآلاف من المشيعين حملوا النعش على الأكتاف لمسافات بعيدة، وفي مرقده الأخير كان آلاف آخرون ينتظرون، وفي يوم تأبينه توحّد السودان، جاء الساسة من أقصى اليمين ومن أقصى اليسار وقد تناسوا خلافاتهم، وجاء عشاق الشعر، يسبقهم دمعهم وحزنهم، وتواثقوا على السير على خطى الشاعر والأشعار.



مرزوق بشير بن مرزوق

الرؤى المستقبلية للمسرح القطري

لابد أن نقر عند الحديث عن مستقبل المسرح القطري أن يكون حديثاً مبنياً على رؤية واسعة تنطلق من واقع المسرح بإيجابياته، وسلبياته، ومعوقاته، إلى ما ينبغي عليه في المستقبل القريب والبعيد، وسوف تكون جهودنا، وخطواتنا، وتخطيطنا لمشاريعنا الثقافية متعثرة في غياب رؤية تحدد خطوتنا القادمة، فالرؤية تدخلنا في المغامرة المحسوبة، بمعنى أننا ننطلق إلى المستقبل ولكن بمنهجية وبخارطة طريق.

إن وجود رؤية مستقبلية واضحة سوف تجعلنا نتحرك ضمن ما يتوافر من إمكانيات مادية وبشرية، من بينها إمكانيات متوافرة الآن، وإمكانيات علينا أن نستحدثها في المستقبل.

وعلى الرغم من الجهود التي بذلتها دولة قطر في دعم الفرق المسرحية مادياً ومعنوياً وتدريباً وابتعاثاً، إلا أن هذه الجهود لم تكن كافية ويعود ذلك لعدة أسباب من بينها:-

1 - عدم وجود رؤية واضحة وغايات وأهداف لمسيرة الحركة المسرحية في قطر، وبالتالي لم تتوافر استراتيجية قائمة تستقرئ الواقع وتخطط للمستقبل، وخضع تقييم هذه الحركة للأفعال وردود الأفعال الآنية دون توافر خطة طريق ممنهجة لتطوير الحركة المسرحية.

2 - عدم توافر منظومة ثقافية شاملة ومتكاملة تضم المخرجات الثقافية في قطر من فنون وآداب، وبالتالي افتقد الشأن الثقافي عامة والمسرح خاصة التنسيق بين وسائل أخرى مؤثرة على الحركة المسرحية مثل التعليم والإعلام والاقتصاد وغيرها من المؤسسات المرتبطة في دعم المسرح.

إن المنطلق الأساسي نحو رؤية مستقبلية للمسرح القطري هو وضع استراتيجية واضحة الأهداف ومدعومة بآليات قابلة للتنفيذ، وتتطلب هذه الاستراتيجية استقراء الواقع الراهن للمسرح القطري الذي يمكن حصره فيما يلي:

1 -غياب الخطط والرؤى لدى الفرق المسرحية، وعدم وجود إدارات مهنية احترافية متمكنة من إدارة الشأن الثقافي لهذه الإدارات، ووضع برامج منتظمة لنشاطها وقادرة على تقييم مسيرتها، والاستجابة للمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في مجتمعها.

2 -عدم وجود مشاريع وقواعد صريحة وواضحة تحدد العلاقة بين المؤسسات المؤثرة بشكل مباشر على الفرق المسرحية مثل وزارة الثقافة والمؤسسات الأخرى مثل التعليم والإعلام.

3 -عدم وجود معايير واضحة للجان الرقابة على النشاط المسرحي، وإن كان إلغاؤها هو الحل الأمثل مثل إلغاء الرقابة عن الصحافة المحلية، أو أن تترك إجازتها إلى جهة مهنية مختصة مثل قسم المسرح في وزارة الثقافة.

4 -غياب الروافد الأساسية التي تصب في مجرى مسيرة المسرح وتمنحه الحيوية الدائمة مثل ضعف أو غياب المسرح المدرسي، وغياب مناهج الفن المسرحي في التعليم العام أو العالي، وغياب المسرح الجامعي، وتدني الابتعاث في مجالات المسرح المختلفة، إضافةً إلى عدم وجود اهتمام بمسرح الطفل.

5 -غياب البنية التحتية من مقرات مصممة للأنشطة المسرحية المختلفة، وندرة خشبات المسرح حتى المتوافر منها الكثير منه غير مناسب لأعمال المسرحية الدرامية.

6 -عدم وجود مركز منتظم للتدريب المسرحي يقدم دورات منتظمة ومتخصصة طوال العام.

7 - ضعف الدعم المادي الذي يأتي معظمه من الدولة، وذلك لغياب تشجيع القطاع التجاري للحركة المسرحية في البلاد.

8 -عدم وجود كيان يجمع المسرحيين مثل جمعية أو اتحاد يستطيعون من خلاله تبادل الخبرات، واكتشاف المواهب الجديدة، والتنسيق في الأنشطة والمشاركات المحلية والخارجية، والدفاع عن حقوق المسرحيين.

9 -غياب الحركة النقدية المسرحية الموضوعية عن مسايرة الحركة المسرحية، حيث يقوم النقد دائماً بتقييم منهجي للأعمال، وتلمس مواقع الضعف والقوة في العروض الفنية، ومراقبة مسارات الحركة المسرحية.

إن تطوير المسرح في قطر يحتاج لجهود مشتركة من عدة مؤسسات معنية بالحركة المسرحية تتوجه إلى تدعيم وتعزيز أحد أهم جوانب الثقافة المجتمعية وهي المسرح.



الأعمال الفنية للملف : Arshile Gorky - أميركا



لسان الخشب

دول عربية تعيش، في الفترة الحالية، على وقع الانتخابات وما بعد الانتخابات والحملات الانتخابية، التي غالباً ما يرافقها بروز خطاب سياسي يتقاطع قليلاً مع هموم المتلقِّي، ويبتعد كثيراً عن لغته اليومية.

الوعود اللحظية والديماغوجيا هما خاصّيّتا لسان السياسي وشعاراته ولغته القائمة على تزييف الواقع التي ازدادت، مع مرور السنوات، تجوُّفاً وانفصالاً عن الحقيقة، وانتقلت إلى فضاءات أخرى، خصوصاً الفضاء الإعلامي، الذي صار يعجّ باللغة الخشبية، مع اعتماد فاعلين فيه على مناهج التضليل والتلاعب بالرأي العام.

مجلة «الدوحة» تناقش موضوع اللغة الخشبية، الحاضرة بقوة في حياة المواطن العربي البسيط، تحلِّلها، وتعالجها من وجهات نظر مختلفة: لسانية، اجتماعية، ونفسانية.

وعاء للفكر وسلاح للسلطة

د. عبد الرحيم العطري

ما الذي يُفقد اللغة بساطتها وانسيابيتها؟ ما الذي يجعل الكلام ثقيلاً على الخافق؟ ما الذي يُوجب الارتياب، عندما تتخذ اللغة مسارات من خشب؟ وقبلاً، هل ينطق الخشب، ويصير صادحاً بالمعنى أو اللامعنى؟

إن اللغة بما هي وعاء للفكر و«تأويل» ممكن لحيوات الإنسان، لا تحتمل بعداً تواصلياً فقط، بل تفسر وضعيات وانتماءات، إنها تكشف الهوية والحال والمآل، إنها تفضح المضمر وتؤكد المعلن، فاللغة كاشفة للمعنى والمبنى في آن. فمتى انزاحت العبارة عن مطلبها الرئيس، ومتى كانت «خائنة» لنصها الأصلي، انكشف زيفها واستحقت توصيف «لغة الخشب».

في كل التواصلات الإنسانية نجد التنصيص على معطى القول، ليس فقط من أجل فك شفراته، وتحديد مضمونه وغايته، ولكن، وهذا هو المهم، من أجل تحديد درجة صدقيته. فكل قول ينبغي أن يُقرأ كلغة وكخطاب حابل بالإشارات والرموز، إنه تعبير لغوي وجسدي يرسله أفراد نحو جهة ما، يُفترض فيه أن يهفو إلى الإقناع أو الإمتاع، أو حتى التواصل العادي والخام.

ومنه يصير المُستقبل، وفقاً لخطاطة التواصل الأولية، أكثر انتباهاً للرسائل الموجهة إليه، يلتقطها، يفككها، ويحكم عليها، ويؤسس تيبولوجيا اللغة ضداً على رهانات المُرسل ورساميله الرمزية والمادية. وبذلك ينتفض الفلاح البائس والمعطل اليائس والعامل الكادح، وهو يستمع مكرهاً لخطب «داعية السياسة»، ينتفضون جميعاً قائلين بأنها «لغة خشب لا تغني ولا تسمن من جوع».

فمتى كان للخشب لغة؟ الخشب الذي نتعلم منه دوماً درس الصمود، انطلاقاً من كون الأشجار تموت واقفة، هو ذاته الذي نتعلم منه درس التمويه والضحك على الذقون، في تأشير على لغة جافة، بلا روح، ترمي فقط إلى التسويف والتزييف، فالخشب مفارق بطبيعته، إنه يحتمل أكثر من معنى ويأخذنا إلى متاهات عديدة، ما يجعلنا نفقد بوصلة التوصيف الدقيق.

لربما تفيدنا فرضية الفيلسوف الفرنسي جان بوريدان الذي يضعنا أمام اختبار حقيقي، واضعاً أمامنا حماراً يعاني من جوع وعطش، وفي الآن ذاته يوجد أمامه برسيم وماء، يُطالبنا بوريدان بالاختيار: الماء أولاً



أم البرسيم أولاً؟ نتفرق شيعاً في طرح الإجابات، لكن الفيلسوف، يخرجنا من التيه، ويعلمنا درس «تنسيب الحقيقة»، قائلاً بملء الصوت: «كل الإجابات صحيحة، لكن الإجابة الأصح هي التي تدور في ذهن الحمار».

إن الحقيقة المكتملة والناجزة هي اللا يقين، فنحن لا نصل إلى الحقيقة، ولكن فقط إلى أحواز الحقيقة، ذلكم ما نتعلمه باستمرار من التأويل وحدوده، فالتأويل يكون قاصراً ومتجاوزاً عندما يُعتقد أنه التأويل الوحيد. من هنا يتوجب رفع مستويات الاحتراز المعرفي كلما تعلق الأمر بالتصنيف والنمذجة، ذلك أن «تخشيب» لغة ما، و«لا تخشيب» أخرى تحدده الانتماءات المراتبية والاستراتيجيات الاجتماعية والسياسية للفاعلين.

لِنَعُد مرة أخرى إلى الخشب المفارق، إلى الخشب المتعدد، لنقترب من المعنى، فنحن نتحدث عن الخشب عندما يغادر موطنه الأصلي، عندما ينتفي وجوده في الغابة، عندما يفتقد صفة الشجر، ويصير مجرد خشب مُعَدٍّ للنشر والتوضيب والاستعمال، حينها يموت فيه الشجر، وتنغلق فيه أسرار الحياة، تغادره الروح، وينطق، فلا يكاد يبين، ينتج أصداء موغلة في الزيف، عصية على القبول والالتذاذ. فاللغة الخشبية والمتخشبة أيضاً، والتي يجيبها داعية السياسة، تحلق في الأعالي، لا تعكس هموم وآمال القاع الاجتماعي، تدمن التسويف والتزييف، وحتى إن ارتكنت إلى النقد، فإنها لا تخرج عن لازمة النقد التعميمي البارد والخطاب التمجيدي الساخن.

إن البحث في جينيالوجيا لغة الخشب يقود إلى الإقرار بأن الفرنسيين هم الذين أنتجوا هذا التوصيف، في إطار «حرب أيديولوجية» مع الروس، واصفين لغتهم بأنها شعبوية ومهادنة لا تحل المشاكل، بل «تدبرها» وتؤجلها، ولهذا فهي لغة تعزف على الأوتار الحساسة، في محاولة لغسل الأدمغة، وتزوير الوقائع. فما يهم هو إعادة إنتاج نفس الأوضاع وتأجيل التغيير وتحييد ممكناته، حتى يستمر مالكو وسائل الإنتاج والإكراه في الإفادة من الخيرات الرمزية والمادية للمجتمع.

اللغة حياة، والأصل في الأشياء هو الحياة، وفي اللحظة التي تموت فيها اللغة، نكون على موعد مع «مسكوكات لغوية» و«قوالب تعبيرية» جافة، تُربك المعنى وتنتج الالتباس،



تعلمنا الارتياح المبالغ فيه، وتسرق منا الحق في التساؤل و«التشاؤل». دليلنا في ذلك أن داعية السياسة ما بين الماء والماء يصر في خطبه العصماء، على أن يكون المفتتح هو اليقين لا الشك، فدائماً نجد عبارات من قبيل: «مما لا شك فيه، لا غرو، في الحقيقة، أعتقد جازماً، ما لا يتناطح عليه كبشان، في هذه اللحظة التاريخية، المصير المشترك، الجماهير الشعبية، سوف نبني....»، وهي عبارات تلغي الحق في السؤال والنقد، وتدعو إلى تعطيل العقل وتقديس النقل والاتباع.

ثمة قاموس لغوي يتكرر باستمرار في كل خطاب خشبي، ثمة كلمات بعينها تحافظ على حضورها في المتون المتخشبة، إلى الدرجة التي بات فيها المواطن المغلوب على أمره، يحفظها عن ظهر قلب، فما أن يعتلي الزعيم الحزبي منصة المؤتمر حتى نعي جيداً مسكوكاته وعباراته، وما أن يظهر الوزير في البرنامج التليفزيوني حتى نعرف كل احتمالات تصريحه وتبشيره لنا بمستقبل الخير والنماء، وما أن ندير مؤشر الإذاعة حتى نعرف مسبقاً ما سَيُسْمعنا إياه المنيع الرسمي.

يمكن القول بأن لغة الخشب باتت عابرة للسجلات والحقول الاجتماعية، فهي ليست حكراً على آل اليمين، بل إنها تلوح أيضاً في البيانات الثورية لآل اليسار، كما أنها تخترق حميمية الحب والعلاقات الرومانسية، ونصوص الأدب والإبداع، إلى الدرجة التي تداخل فيها التناص مع التلاص»، وكما تلوح أيضاً في العوالم الافتراضية (الفيسبوك مثلاً) عبر تنميط الإعجاب Like وقولبة التواصلات والاختزالات والاستعارات الميتة (b8: ليلة سعيدة). بل يصل مستوى التخشيب إلى تقعيد السلوك الإنساني وإفراغه من معناه النبيل.

إن الأفعال والأدوار التي يمارسها الأفراد في يومهم تنضبط بالضرورة لتقسيمات اجتماعية ومجالية، وتتأطر قبلاً وبعداً بالمكانة الاجتماعية التي يحتلونها داخل المجموعة، إنها ممارسات ناتجة عن «قانون» الانتماء إلى حقل الهوية والانتماء. فـ«صناعة» إنسان ذي بعد واحد يتمحور حول الاستهلاك، حسب هربرت ماركيوز، تسير في هذا الاتجاه، كما أن «الضبط» في إطار اليومي، والذي يمتد إلى الوقت الحر والحياة الجنسية واللغة والاستهلاك، يؤدي حسب ميشيل مافيزولي إلى الانخراط في «امتثالية اجتماعية» أو في «انقياد جماعي» يلغي فاعلية الفرد واستقلاليته.

ومع ذلك يبقى «السياسي» المجال الأثير لاشتغال لغة الخشب، خصوصاً في ظل الأنساق السياسية المغلقة أو تلك التي تعاني من نوع الأزموية والاختناق، وتتعطل فيها قنوات التواصل بين صناع القرار وباقي مكونات المجتمع. في المجال السياسي الذي يلوح كحقل للصراع والتنافس، تصير هذه اللغة الميتة آلية دفاعية وهجومية لتحصين المواقع وإثراء الرساميل والمنافع، فهي سلاح للتأثير على الآخر وتنويمه، أو بكل بساطة لامتصاص الغضب وإلهاء المهيمن عليهم.

ففي هكذا وضع مفتوح على العطب والاختلال، ويعمل دوماً بمبدأ تدبير الأزمات بدل حلها، ويرتكن إلى منطق التغير داخل الاستمرارية، لا بد وأن يكون الخشب أفقنا و«خبزنا» اليومي في السياسة والاقتصاد والثقافة وكل مناحي الحياة. فاللغة وعاء للفكر وسلاح للسلطة، فمتى نتحرر من لعنة الخشب؟



إيزابيلا كاميرا

الصمت الجميل

كم من مرة سمعنا خطاباً لأحد الساسة ولم نفهم منه شيئاً؟ من المؤكد أن ذلك حدث لنا جميعاً ولأكثر من مرة، بل صعب علينا أن نعترف بأننا لم نفهم مما سمعناه شيئاً. ولكن لماذا لا نفهم؟ هل هو ضعف خطير في السمع وفي الفهم؟ لا بالطبع، لا داعي للإحباط. دعونا لا نفكر بأن كل مرة نسمع فيها شيئاً غير مفهوم يكون العيب فينا، فلسنا بهذه البلاهة التامة، وإنما العيب فيمن قال، لا فيمن أنصت.

اكتشفت في إيطاليا مؤخراً وجود موقع بعنوان «الصياغة الآلية لخطابات السياسيين»! موقع طريف لم أكن أعرف عنه شيئاً من قبل. وهذا الموقع على ما يبدو بوسعه أن يولد ملايين من عبارات الرطانة السياسية، يجمع بينها عامل مشترك واحد: «أن تقول شيئاً ما، حول شيء ما، دون أن تقول شيئاً على الإطلاق».

ويسمى هذا النوع من اللغة الصعبة، المنمقة والمعقدة دون داع، بالرطانة السياسية التي أصبحت مرادفاً لمعنى «التضليل»، أي اللغة التي أنشأها رجال السياسة للتضليل الإعلامي، هرباً من تقديم معلومات وتفسيرات، وإنما للدفاع عن أنفسهم في مواجهة انتقادات المواطنين وتشتيت انتباههم عما يفعلونه في الحقيقة، هرباً من الرقابة الشعبية ودرءاً للانتقادات التي قد تنشأ من أطراف متعددة. أي أن هؤلاء الناس يستطيعون التعامل مع أي موضوع في أي موقع من دون أن يقولوا في الواقع أي شيء مفهوم. مجرد إلقاء نظرة على واحد من العديد من البرامج الحوارية التي تراها على القنوات التليفزيونية، يكشف لك عن نواتج هذه الظاهرة. والحقيقة التي يجب الاعتراف بها هي أنه لابد من توافر مهارة كبيرة للتحدث بهذه الطريقة، وتدريب نظري وعملي على هذه الممارسة، حتى تتحول عقولنا إلى «كمبيوتر بشري» مليء بالخطب الفارغة. يكفي وضع بضع كلمات إلى جوار بعضها البعض و«تلحينها» بطريقة معينة عند نطقها. وهكذا نسمع صوراً بلاغية مجازية لا معنى لها، تتسم بالغموض، والسطحية، وأقوالاً مأثورة في غير موضعها، وتلميحات وإشارات وما شابه.

عندما كنت طالبة أدرس اللغة العربية في السنوات الأولى، درسنا مع أستاذ الأدب العربي ذات يوم نصاً مثيراً جداً، مأخوذاً من قصة الكاتب والمفكر المصري الشهير أحمد أمين. لقد مرت سنوات كثيرة جداً ولا أستطيع تنكر عنوان القصة، ولكن لا بدّ أن يكون شيئاً من قبيل «يوم الكونغرس،» أو «الجلسة الأولى في الكونغرس»، لا أنكر. ورغم أنني لا أتنكر العنوان، إلا أنني لم أنس أن الموضوع كان يجمع بين الجدية والطرافة، محقوناً بجرعة كبيرة من السخرية والفكاهة، بأسلوب العالم الراقي واللغة الفصحى البليغة. يصف المؤلف جلسة للكونغرس تناولت موضوعاً بعينه، قدم له رئيس الجلسة مستعيناً بالعديد من الكلمات الطنانة ودعا زملاءه لصياغة مقترحات لحل مشكلة بعينها، تحدث عنها كثيراً وطال خطابه مستعيناً بكلماته الطنانة نفسها، حتى لم يعد أحد يفهم ما هو أصل المشكلة، فأصبح الحل الوحيد تشكيل لجنة لدراسة الموضوع/المشكلة. بالضبط كما يحدث غالباً عندنا، عندما لا تريد أو لا تعرف كيف تواجه مشكلة وتعثر على حل لها، فتلجأ إلى تشكيل لجنة تتولى تحديد ما يجب القيام به، وفي انتظار قرار اللجنة يكون الوقت قد مر، والمشكلة لا تزال من دون حل، ولكن الكلمات حول هذه المشكلة نفسها تكون قد تضاعفت وتكسست بلا حدود. أدعو القارئ الكريم إلى أن يعثر على هذه القصة الممتعة التي كتبت ربما في الأربعينيات من القرن الماضي، وأن يعيد قراءتها، ليجد تشابهاً كبيراً بينها وبين عالم اليوم.

وأخيراً، أود أن أختم مقالي القصير هنا بتأكيد أنه مما أسعدني في الحقيقة أن أتعاون مع مجلة مثل «الدوحة» التي شرفتني بنشر مقالاتي، بمعدل شهري منتظم تقريباً، والتي ساهمت بطريقة ما في الحوار الجدلي المفتوح الذي يمثل انقلاباً على المنطق السائد في المجلات الثقافية الأخرى، انطلاقاً من سياسة تحريرية حديثة رسخت بقوة وحيوية، وباحترام حازم للقواعد والقوانين السارية، لهدم كل جدران الانعزال الثقافي والاجتماعي. (مع الأخذ في الاعتبار أن المشاركة في نوايا العثور على مصادر مبرمجة لمعظم الحجج الحالية، الثقافية وغير الثقافية، يمكن أن تجد ردوداً إيجابية من دون أي نوع من الاستثناءات، أو الشروط، وهي ردود يمكن تقاسمها أو الاختلاف فيها، ويمكن العثور عليها في ديناميات أخرى، تسيطر عليها ثنائية الاتفاق والاختلاف هذه.

ربما قلت شيئاً غير واضح بما فيه الكفاية؟!)

أعتقد هنا، ربما نسيت أنا نفسي ما قاله شاعر إيطاليا الكبير دانتي اليجييري: «صمتها، واختلاف ملامحها، فرضا الصمت على عقلي النهم»، وهي الأبيات التي تحولت إلى مثل شعبي إيطالي شهير: «الصمت الجميل المستعصي أبداً على القلم».

يزخر الأدب السياسي بأمثلة من اللغة الخشبية، خاصة فيما يتعلق بالأنظمة الاشتراكية. من ذلك مثلاً ما يورده هنري كيري في كتابه «رومانيا منذ 1989» مقولة قاضٍ أثناء محاكمة تشاوتشيسكو، مستخدماً اللغة الخشبية إياها التي كان نظام تشاوتشيسكو يستخدمها: «المؤتمر الوطني (البرلمان) تم حله بإرادة الشعب التي لا تقهر».

عبدالوهاب الأنصاري

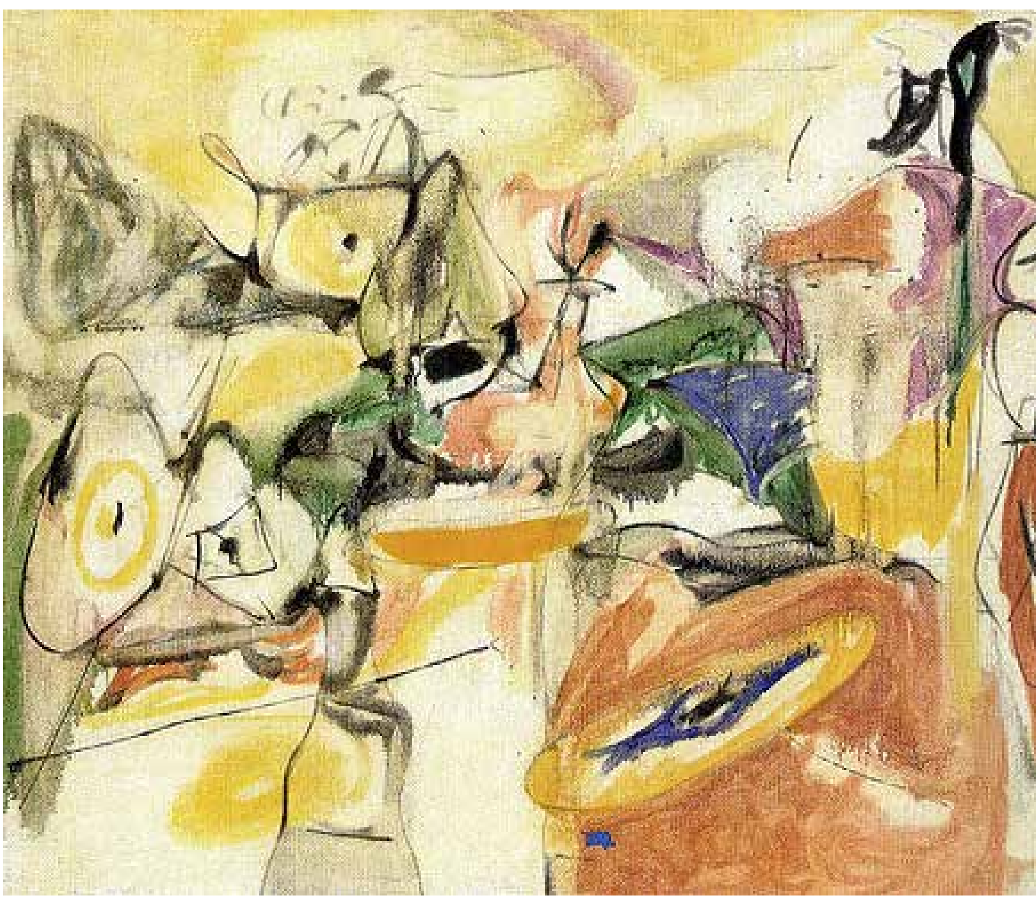
طلاسم

إلا أن اللغة الخشبية ليست حكراً على الأنظمة الاشتراكية ولا على السياسة فحسب، بل تغص بها فضاءاتنا العربية في المجالات كافة: الاجتماعية والدينية والثقافية، إلخ. وهي وإن كانت خشبية إلا أنها تتطور لتواكب المقتضيات: ما يحدث هو إبدال لغة خشبية بلغة خشبية جديدة. واللغة الخشبية، في آخر المطاف، قول دون مضمون حقيقي، أو أن مضمونه غير قابل للقياس العملي، وإن كان المضمون ذا تأثير من الناحية العاطفية والوجدانية. فما هي مثلاً «الإرادة التي لا تقهر» في مجال الأحكام القضائية التي يفترض بها وضوح عناصرها؟ وما هو «توطيد أواصر الأخوة» التي تأتي في أعقاب زيارة رئيس إلى آخر؟ فكأننا بذلك شرحنا أهداف الزيارة وما حققتها. ومثل ذلك اتهام بعض الأطراف بتنفيذ أجندة خارجية. أو أن «أعداء الأمة يتربصون بها»، «الحاقدون تكالبوا على أمة الإسلام».

يقال إن جذور التسمية، «اللغة الخشبية»، بدأت قبل الثورة الروسية عندما كانت لغة الإدارة القيصرية البيروقراطية موضوع تندر بين المواطنين (والتي كانت تدعى اللغة البلوطية، نسبة إلى شجرة البلوط ومدلولات البطء والتقدم في العمر). ومن ثم، في سبعينيات القرن الماضي، من البولندية إلى الفرنسية حيث اكتسبت اسمها، ثم عبر صحافة هذه الأخيرة، إلى اللغات العالمية. وعبر الأخيرة أيضاً إلى الدول المغاربية ومنها إلى بقية العالم العربي. المقالات العربية المنشورة على الشبكة المتعلقة باللغة الخشبية أغلبها مغاربية.

يتبارى المعلقون والمدونون، خاصة في المنتديات الفرنسية، بتعريف اللغة الخشبية ووضع أسسها. من ذلك مثلًا: أنها إسهاب في كلمات غير مجدية (تتجنب التفاصيل). أنها تعامل الواقع بمنهاج ثنائي (الخير والشر) وتفرض أيديولوجيتها على المتلقي. وهي تتجنب الأجوبة الصريحة للأسئلة المربكة، حيث تشكل كلماتها ستراً للحقيقة وتخفي أهدافها العملية بعدم التصريح بها (وتَعِد، بالتلميح فحسب، بما لا يمكن تحقيقه). وتستخدم تعابير نمطية همها التأثير لا المعلومة. فاللغة الخشبية ليست صنفاً أدبياً وإن كانت أسلوباً في الكلام والخطابة. والفئة الكبرى التي تتقنها هم أهل السياسة.

والواقع أن الترجمة العربية للكلمة الفرنسية (langue de bois) غير موفقة، إذ إنها ترجمة حرفية. ذلك أن المقصود باللغة الخشبية أصبح أعم وأشمل من جذوره المقتصرة على البطء البيروقراطي. فالمقصود بها الآن أي نوع من الكلام المخادع أو المراوغ، خاصةً فيما لو صدر من سياسي أو بيروقراطي. أي كلام لا يسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقيةً هو نوع من اللغة الخشبية. فالنكسة (حرب 67) هي في الواقع هزيمة. وفي التجارة والاقتصاد فإن تقليص النفقات في اللغة الخشبية قد يعني إقالة موظفين في اللغة الواقعية.



وفيما يتعلق بمعتقلي غوانتانامو فهم في العرف الأميركي محتجزون (فحسب)، والتعذيب الذي وقع عليهم إنما كان استجواباً معمقاً. ومحاربة الإرهاب قد تكون الاسم الخشبي لقمع الحريات، والتجسس على الملايين من الناس هو حفظ الأمن القومي.

ولكن لا يقع اللوم على أوائل الناقلين إلى العربية الذين أتوا بمصطلح اللغة الخشبية إلينا. ذلك أن اللغة العربية لا تعرف مثل هذا التمييز أو كأنها لا تريد أن تقرّ به. الكلام هو الكلام والخطابة تلجأ إلى ما تلجأ إليه. الكناية لا يعيبها أن تكون كنايةً، وإن كانت خشبية فلا بأس. الكلام لا يأتي مزدوجاً. لكن الفطنين لا تنطلي عليهم مقولات مثل ذلك. حينما رفع الخوارج شعار «إن الحكم إلا لله»، شعارٌ خشبيٌ على أحسن تقدير، رد عليهم عليٌ الحصيف العالم بشؤون اللغة بأن تلك «كلمة حق يراد بها باطل». والواقع أن مثل هذه البصيرة الثاقبة هي الدواء الأنجع للتنبه للغة الخشبية. لأن آخرين ربما أخرسوا في مواجهة الآية القرآنية، تهيباً وخشوعاً.

وفي عالم اللغة الإنجليزية يشار إلى الروائي جورج أورْويل (1903 - 1950) كأول من تنبه إلى اللغة الخشبية في الأنظمة الشمولية، وذلك في رواية «1984» (أورْويل أيضاً صاحب «مزرعة الحيوان»). سمى أورْويل هذه اللغة باللغة الجديدة (Newspeak)، والتي هي الإنجليزية على أي حال، إلا أنها مجردة من المرادفات والتضادات والمفاهيم غير المرغوب بها (كالحرية والفردية والسلم) ليبقى، آخر الأمر، المفاهيم البسيطة (السعادة، المسرة، الحزن) لأن اللغة المحدودة تحد من التفكير، ويمكن عبر هذه اللغة التحكم بحرية التفكير (وتكون هي اللغة السائدة بحلول عام 2050). وكل ما يخالف التفكير الحزبي يعتبر جريمة فكر. وقد توسع أورْويل في شرح قواعد هذه اللغة (تشكيل النعت والظرفية بل والكلمات الجديدة المشكلة من اللواحق واللواصق، إلخ).

لكن عبقرية أورْويل تتجلى في مكان آخر، حيث يحارب اللغة الخشبية بعيداً عن توهمات اللغة الجديدة. في مقالة له بعنوان «السياسة واللغة الإنجليزية» (1946) خلص إلى أن عادات الكتابة الخشبية مستفحلة بين الكتاب والسياسيين وأن الوضوح ينبغي أن يكون سيد الموقف. ووضع النقاط الإرشادية للتخلص من هذه العادة، والتي تنطبق على الكتابة بالعربية مثلها مثل أي لغة أخرى:

1- تجنب الاستعارات والتشبيهات التي تراها في المطبوعات.

2- لا تستخدم الكلمات الطويلة (المنمقة) عند وجود كلمة بديلة بسيطة.

3- حيثما يمكن الاستغناء عن كلمة ما استغن عنها (الإيجاز).

4- لا تستخدم البناء للمجهول عندما يمكنك التعبير بالمعلوم.

5- لا تستخدم المصطلحات الأجنبية أو العلمية في حال وجود كلمة مرادفة من اللغة اليومية.

لا يعني كل هذا أن اللغة الخشبية شر مطلق لا بد من تجنبها. اللغة الخشبية قد تفرضها الضرورات. الدعايات السياسية لا تجد مناصاً من الاختزال (مثلها مثل الإعلانات التسويقية) الذي يحيلها إلى لغة خشبية، إلا أنها فاعلة. الحض والترغيب فعلان يستلزمان اللغة الخشبية. عندما لا يمكن التصريح بأمرٍ ما يتم اللجوء إلى اللغة الخشبية. المهم في الأمر هو التنبه إليها والتعرف عليها ليمكن التمييز بينها وبين الكلام الصريح الواضح. ما قد يبدو واضحاً لأول وهلة قد لا يكون كذلك لدى محاولة التعرف عليه. بذلك يبدأ التفكير السليم ووضوح الرؤية. وأورْويل نفسه، الذي حدد أركان الكتابة الواضحة، لم يتبع نصائحه نفسه في كل الأحوال كما أثبت النقاد لاحقاً.

الخير شوار

اللغة في أبسط تعريفاتها هي أداة ناقلة لحرارة الأحاسيس، والخشب مادة عضوية تمتص الرطوبة وتحتفظ بها، وهي قادرة حتى على عزل التيار الكهربائي. وإذا ارتبط الخشب باللغة، فهو يحوّلها تماماً عن وظيفتها الأصلية، ويؤدي ذلك إلى اللاتواصل، في مرحلة أولى، ثم إلى اليأس والرغبة الملحة في ممارسة لغة الصمت أو الانفجار.

اللعب بالكلمات

إنها لغة مشبّعة بالعبارات الجاهزة والمكررة حد القرف، من قبيل «إن دل هنا على شيء فإنما يدل».. «ضحيّت بالنفس والنفيس والغالي والرخيص». «هنا من جهة، ومن جهة أخرى»، إضافة إلى استعمال المترادفات والعبارات الفخمة، التي تُشعر المتلقي البسيط بالارتباك وتجعله يشك في ذخيرته اللغوية وحتى العقلية، لينسحب شيئاً فشيئاً من النقاشات العامة، ويتركها حكراً على فئات من محترفي الدجل السياسي والمنتفعين البارعين في إجادة هذه اللغة، كأنهم تعلّموها في أرقى المعاهد.

ولا ندري إن كانت لغة الخشب هذه قد نشأت أولاً في برج بابل، قبل أن تحدث «البلبلة» ليتفرق كل ذي لسان في أرجاء الأرض المختلفة، وإن كان الأمر كذلك فمن هو «رفيق» يعرب بن قحطان الذي نقل لنا هذه اللغة التي لا تشبه أي لغة أخرى بما في ذلك لغة الإشارة ولغة «بريل» التي تبدو عملية نافعة أحسن من «ابنة الخشب» هذه التي يبدو أنها اكتسحت منابرنا الإعلامية والسياسية إلى درجة دمّرت معها كل شيء، وفعلت بعقول الناس ما لم تفعله سياسات التجهيل التي مارستها أخطر أنظمة الاحتلال الاستيطاني في التاريخ العالمي.

وتبدأ لغة الخشب عندنا في السنوات الأولى من التعليم الابتدائي، عندما يلقن الطفل دروساً بلغة مقعرة لا تمت إلى عصرنا بصلة، ثم يجبر التلميذ على حفظ أشعار ومنظومات كتّاب موتى حقيقة ومجازاً، وفي مراحل أخرى من التعليم يجتهد التلميذ في حفظ «تاريخ ميلاد الشاعر وتاريخ وفاته»، ولا يمكن أن يتصور أحدهم وجود شاعر بين الأحياء، وهنا ما يرسّخ في الأجيال قناعة مفادها أن ما يتعلمه من لغة وأفكار لا علاقة لها بالحياة العصرية فهي منفصلة عنها تماماً، بل هي مجرد دفتر أعباء كبير قد يصل إلى العقوبة السادية من أجل الحصول على الشهادة التي تمكنه بعد ذلك من المرور إلى الحياة العملية وقد تكون هذه الأخيرة التعليم الذي يعيد إنتاج لغة الخشب هذه بطريقة مقززة تأتي مع مرور الوقت على البقية الباقية من إنسانية ذلك الكائن.

وتتناغم لغة التعليم الأولى مع لغة مسجدية تلقينية ينقل فيها محسوبون على الخطابة نصوصاً من كتب صفراء مليئة بالسجع الذي يحيل إلى ما تسمى «عصور الانحطاط» إلى درجة أن بعضهم وقف يوماً يخطب لصلاة الجمعة في القرن الواحد والعشرين ويقول: «اللهم انصر السلطان برقوق» ولا يعلم أن السلطان الذي يدعو له بالنصر هو من سلالة المماليك البرجية التي حكمت قبل قرون

مـن الآن. ولأن التطـرف يـؤدي إلـى تطرف فـي الاتجاه الآخـر، فكثير من ضحايا لغـة الخشب الرسمية يجدون أنفسهم ضحايا لغة أخرى هي لغة التطرف التي تتجه رأساً إلى عصر آخر غير العصر الذي نعيشه وتنتج في النهاية «عقولاً متفجرة» لا عقولاً مفكرة متصالحة مع ذاتها وعصرها.

وتستمر المأساة مع الإعلام الرسمي وشبه الرسمي الذي يبدع في لغة الخشب كأن القائمين عليه تعلموها بطريقة «علمية» متخصصة في هذا المجال، فالأطنان من أوراق الصحف والساعات التي لا تكاد تنتهي من البث الإذاعي والتلفزي ممتلئة حد التخمة بكلام ظاهره فصيح لكنه ليس كذلك، فأبسط تعريفات الكلام هو ما جاء في ألفية ابن مالك التي مفادها أن «كلامنا لفظ مفيد كاستقم»، لكن ذلك «الكلام» لا يفيد شيئاً إلى درجة أن البعض يستطيع التحدث بالساعات الطوال في برامج مكررة ومتشابهة دون أن يقول جملة مفيدة واحدة. ولأن العالم إلى غاية نهاية ثمانينيات القرن الماضي كان «مغلقاً» فقد حكمت لغة الخشب قبضتها على أجيال من الناس حتى من يعتقدون أنهم من نخبة القوم الذين يتلقون أفكاراً جاهزة من ذلك الإعلام المتكلس الذي يبدع في تمجيد المؤسسة الرسمية و«حكمتها» و«إنجازتها»، حتى إذا مات الحاكم وانقلب عليه خلفه آخر تحولت الحكمة إلى الأخير تحت شعار مقدس وغير معلن وهو «مات الملك.. عاش الملك».



وعندما يفكر المرء في الهروب من مستنقع السياسة لاجئاً إلى متابعة أخبار الرياضة مثلاً فإن لغة الخشب تحاصره في هذا المجال، حيث اللغة الإنشائية المعلّبة التي لا يملّ أصحابها من ترديدها عشرات السنين، والأحكام الجاهزة والـ«شوفينية» المبالغ فيها إلى درجة العنصرية، من تغاض على أخطاء و«خطايا» الحكّام إذا كان الأمر في صالح المعلّق - المناصر، وتحميل الحكم كل الكوارث إذا سارت الأمور عكس ما تشتهيه السفن، وهذه اللغة من شأنها خلق جماهير متعصبة معلبّة تنغلق عقولها شيئاً فشيئاً مع الاستمرار في قراءة الصفحات الرياضية على الجرائد اليومية.

وتتحول لغة الخشب هذه إلى سرطان يلتهم اللغة العربية من الداخل إلى درجة أن البعض أصبح مقتنعاً أن لغة الخشب هي اللغة العربية نفسها وتلكم هي المأساة التي تكتمل عندما «يبدع» كثير من الإعلاميين والسياسيين والخطباء في تطوير على «اللسان» إلى درجة أن بعضهم أصبح يطلق مصطلح «لغة الفلّين» (أحد مشتقات الخشب) على صنف جديد من تلك اللغة التي فعلت في عقول الملايين من الناس ما لم تفعله القنبلة الذرية في هيروشيما.

وربما يغضب الخشب!

علاء صادق

أين كنا.. وكيف أصبحنا؟

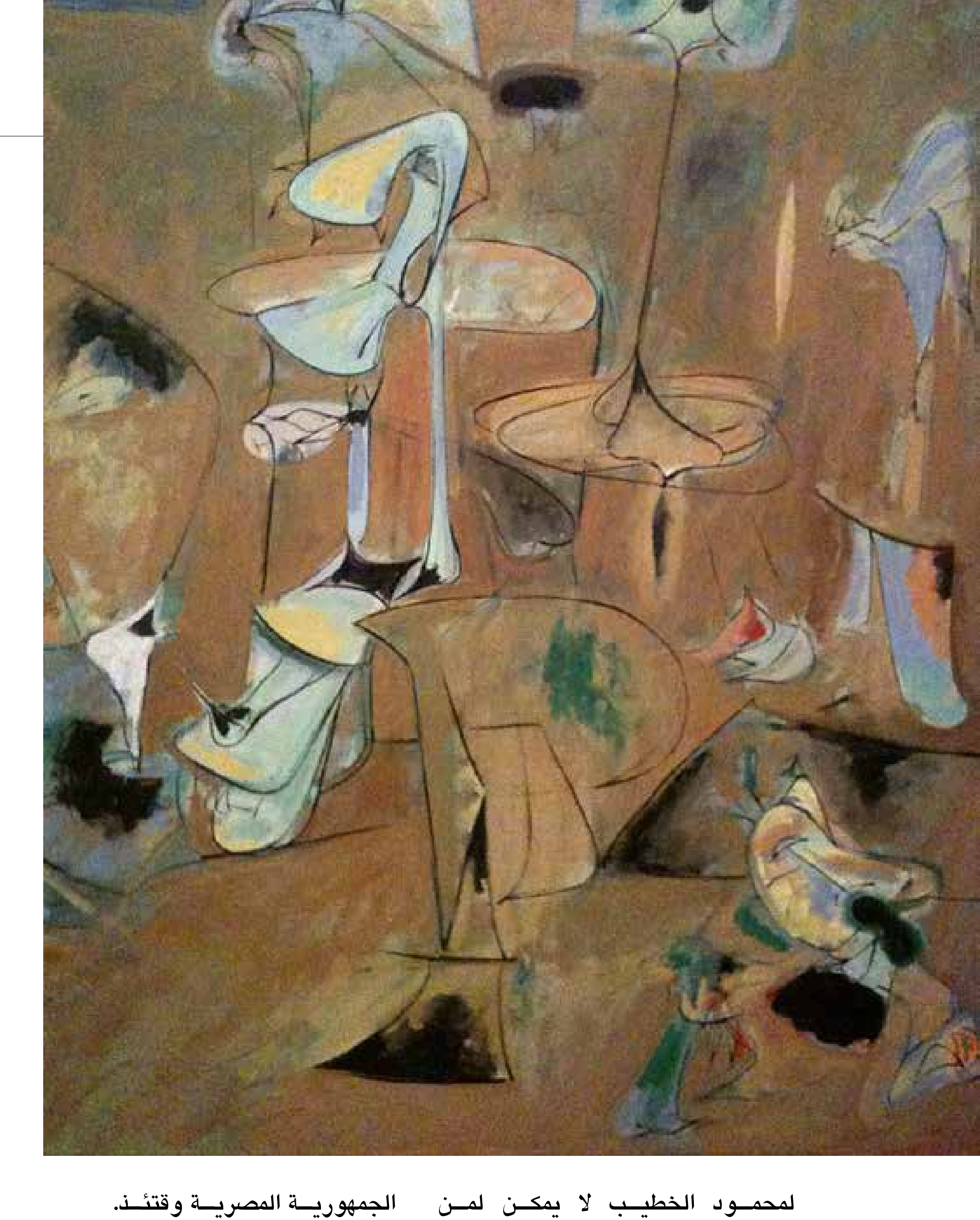
كان النقد الرياضي عبر الصفحات نموذجاً من الأدب والعبارات البليغة في مطلع القرن الماضي.. واليوم يمكنك أن تقرأ صحيفة رياضية من عشرين صفحة أو أكثر دون أن تخرج بعبارة لافتة أو تعبير مميز أو لغة رفيعة.

كان نجوم التعليق الإذاعي والتليفزيوني عربياً في منتصف القرن الماضي أمثال المصري محمد لطيف والفلسطيني أكرم صالح حريصين على زيادة حصيلة المستمعين من المعلومات والثقافة الرياضية مع إمدادهم بتعبيرات خاصة تكاد تلتصق بهم حتى اليوم من فرط رقيها وتأثيرها.

اليوم تستمع للمباراة وتحليلاتها المتنوعة عبر الشاشات ولأكثر من ساعتين أو ثلاث دون أن تخرج الكلمات عن حدود الوصف الكروي الخالي من أي ألفاظ أو كلمات شيقة.. ويمكن للخبير أن يكتشف وبسهولة بالغة حجم الفقر اللغوي لدى المعلق أو ضحالة مفرداته وجفاف معينه البلاغي.. ونقص الوعي بلغة الإعلام مما يحول دون تحديد أهدافه وغاياته من أعماله سواء كانت كلمات على الصفحات أو عبارات على الشاشات.. وللأسف يمكن أن يكرر المذيع أو المعلق نفس الكلمة عشر أو عشرين مرة دون أن يجهد عقله في البحث عن مرادف أو كلمة بديلة تؤدي نفس المعنى.. أو تتيح للمشاهد والمستمع الخروج بخياله بعيداً عن حتمية المعنى البسيط للكلمة. كما فعل منيع في قناة عربية خليجية قادم من شمال إفريقيا كرر عبارة تمريرة بالمقاس أكثر من خمس مرات.. ولم يستبدلها ولو لمرة واحدة بوصف آخر مثل تمريرة دقيقة أو ممتازة أو سليمة أو حريرية أو رائعة.. وكلها تصب في المعنى الذي ذهب إليه المنيع.

عندئذ قفزت إلى ذهني عبارة في وصف مباراة لكرة القدم يعود تاريخها إلى ما يقرب من أربعين عاماً وأسردها كتعبير راق في الصحيفة لا أنساه أبداً.

(سجل محسن صالح هدف الافتتاح في المنصورة من تمريرة



لمحمود الخطيب لا يمكن لمن يتابعها أن يخطئ المرمى).. هكذا أشار نجيب المستكاوي أحد كبار الصحافيين الرياضيين المصريين في صحيفة الأهرام عام 1976 لقصة هدف سجله محسن لاعب الأهلي في مرمى فريق المنصورة من صناعة الخطيب.. وحرص الكاتب على إظهار روعة ودقة التمريرة التي نفذها الخطيب وجاء منها الهدف مع الإشارة إلى سهولة الدور الذي قام به اللاعب الذي أحرز الهدف.

تعبير أدبي بليغ.. وكلمات تمنح المعنى وتغنيك عن المشاهدة.

وأعود إلى مطلع السبعينيات أيضاً، حيث كان النقد هو الأكثر أدباً والأعمق تأثيراً بقلم ناصف سليم رئيس القسم الرياضي بصحيفة الجمهورية المصرية وقتئذ.

وكان الأهلي خارجاً قبل شهور من هزيمة ثقيلة من فريق البلاستيك المغمور.. وإذا به يتعادل في المباراة التالية ليكتب ناصف عنوانه من كلمتين وحرف جر.. وما أقصرها وأبلغها من عبارة.. (الأهلي في تقدم).. عبارة ظاهرها مديح وباطنها سخرية لاذعة.

أين الصحافة والإعلام الرياضي عربياً الآن من تلك اللغة الرشيقة والثقافة الرفيعة التي استخدمها الكبار قبل أربعين عاماً أو أكثر.

اللغة الدارجة الآن في الإعلام الرياضي صارت خشبية جداً.. وربما يستاء الخشب من اتهامنا للغة الإعلام الرياضي بأنها خشبية!

التعبيرات البديعة في اللغة العربية غابت عن الإعلام الرياضي بعد أن اتسعت مساحته لتشمل عشرات الصحف الرياضية ومئات الصفحات في الصحف اليومية.. وهو الأمر الذي قلل الكفاءة عند أغلب العاملين وصار البحث عن أكبر الموضوعات في عدد الكلمات أهم من أدق الموضوعات في اللغة والتعبير وأقلها في الأخطاء.. ولم يعد لدى مسؤولي الصحف وقتاً كافياً لمراجعة الموضوعات أو حتى إحالتها إلى أقسام التصحيح.

يوماً بعد يوم.. انتشرت لغة الخشب في الصحافة الرياضية ثم في الإعلام المسموع والمرئي بل والإلكتروني أيضاً.

ليس غريباً أن تقرأ موضوعاً كبيراً دون أن تعرف ما هو الهدف الذي يريد الكاتب الوصول أو الإشارة إليه.. بل ولا يمكنك أحياناً معرفة المعنى من الأساس.. أما عن العدل والحق والاحترام للمنافسين فلا تجهد نفسك كثيراً في البحث لأنها تحولت الآن إلى عملة نادرة لا يتداولها إلا عدد محدود من الصحف والقنوات.

ومؤخراً قفزت إلى الواجهة لغات قبيحة تأخذنا إلى هاوية من الإسفاف اللفظي والخلقي.. وهو ما تكرر مراراً من معلق مصري تجاوز الستين من عمره في وصفه للمباريات المحلية عبر القنوات الحكومية والخاصة.. وعندما يحاول ذلك المعلق الإفراط في مدح أي لاعب ممتاز سواء لإحراز هدف غير متوقع أو لتنفيذ مهارة أو استعراض نادرين يقول على اللاعب (يا سلام يا مجرم).. ليتحول المجرم وهو وصف مستهجن في كل لغات العالم وتندرج عليه لائحة العقوبات في معظم الأفعال إلى نجم تتعلق به الألباب.

ياللهول من فرط الانحراف في استخدام اللغة!

ومعلق عراقي استاء كثيراً من الأداء الفني لحكم سعودي أدار



لقاء العراق والإمارات في المباراة النهائية لكأس دول الخليج الأخيرة في البحرين.. وفور انطلاق صفارة النهاية بفوز الإمارات بهدفين لهدف وتتويجها باللقب فقد المعلق هدوءه وانضباطه وسب الحكم ووالديه على الهواء معتبراً أنه كان نقطة التحول في الخسارة وضياع اللقب.

مرارة استخدام كلمات وتشبيهات سيئة للإشادة بالمتألقين أو مأساة سباب حكم أو لاعب على الهواء تثيران الغضب والألم معاً خشية أن تمتد آثارهما السلبية والمدمرة على جيل من الصغار الذين يقلدون معلقي الكرة بل ويعتبرونهم نماذج يسيرون على آثارها.

وأسف آخر من اللغة الجديدة في الصحافة الرياضية، حيث الحرص على قتل اللغة العربية مع سبق الإصرار والترصد واستخدام اللغة العامية الدارجة التي يمكن أن تستخدم في حوارات المقاهي دون الميكرفونات فما بالك عندما تكتب على الصفحات.. كما أن نقص التركيز وعدم وضوح الهدف وتشعب الاتجاهات تمثل جموحاً للكاتب يهوي بالقارئ إلى محيط متلاطم من الأفكار حتى ينتهي به الأمر غارقاً عاجزاً عن الوصول إلى شاطئ المعرفة أو الحقيقة.. وأختار نموذجاً لزاوية رأي كتبها صحافي شهير في صحيفة ذائعة الصيت في الخليج وجمعت بين بداية بالعامية ثم عدم وضوح للهدف أو الغرض مع تداخل الموضوعات ووفرة الرمزية المحيرة.

وإليكم جزء من بداية المقال دون أي تعديل.

«صار يلي صار وحدث ماحدث حول حالة إثارة الشارع الرياضي والرأي العام معاً.. وطرحت العديد من التساؤلات وعلامات التعجب.. واختلفت الآراء والكل عبر عن رأيه الشخصي بمنتهى(الشفافية)، وتم توجيه انتقادات حادة لأكثر من جهة ومسؤول بهدف الاعتراض على قرار كان فيه (استثناء) مخالف للوائح والأنظمة، ومن أجل (تصحيح) ومعالجة وضع قد يتكرر في المستقبل القريب، وإن كانت الجهات المعنية على مختلف تخصصاتها تثبت بما لا يدعو للشك إنها لم تستفد من أخطاء الماضي ولا من دروس مراحل مختلفة على الرغم من تجديد الدماء فهي للأسف الشديد تقدم في كل موسم رياضي أدلة بأنها (نائمة في العسل)، وأنها بسبب تخبطاتها بات لها دور كبير في زيادة (التعصب) والاحتقان الرياضي».

إلى هنا انتهى الجزء الذي اخترناه من المقال.

للأسف لم يذكر الكاتب شيئاً عن القضية أو الحدث أو الخطأ ولا عن الجهة الساقطة ولا عن الاستثناء أو المخالفة التي نفذتها.

كان الله في عون القارئ والمشاهد العربي العاشق للرياضة وكرة القدم.. وكأن المستوى الفني الهابط للاعبين والأندية والمنتخبات ونتائجها السيئة لا يكفيه لتتفاقم متاعبه بصحافة وإعلام متراجعين ولغة خشبية لا تسمن ولا تغني من جوع.

للمقارنة

اخترنا اثنين من عناوين الصحف الرياضية العالمية لنكشف من خلالهما الاهتمام باللغة والمعاني والكلمات المؤثرة.

صحيفة «أيه أس» الإسبانية الرياضية اليومية التي تصدر من مدريد اختارت ثلاث كلمات فقط عنواناً لمباراة القمة بين ريال مدريد وبرشلونة عام 2011 وكان فاصلاً في تحديد بطل الدوري: «UN CLASICO PARA SONAR»

ومعناه: «كلاسيكو للحلم».. أي أن المباراة بها أمور لا تحدث في الواقع ولكنها للأحلام فقط.. وهو تشبيه بالغ الإبداع لإعلاء شأن المباراة والناديين واللاعبين والمسابقة.

وصحيفة الإيكيب الرياضية الفرنسية اليومية اختارت نجم التنس الإسباني رافاييل نادال للفوز بجائزتها السنوية لأحسن رياضي في العالم لعام 2010.. ونشرت صورة عملاقة له حاملاً الجائزة وتملأ أغلب مساحة صفحتها الأولى مع عنوان من كلمتين فقط يحمل كل معاني التفوق والتألق والسيطرة والاستحقاق واتساع دائرة البطولات.«PLANETE NADAL»

وترجمتها.. «الكوكب نادال». والهدف من العنوان إطلاق خيال القارئ ليعتقد أن نادال هو صاحب الكرة الأرضية كاملة حتى أصبحت كوكبه وحده.

جيل آوري

في الماضي، كانت أصوات.. دانتون، غامبيطا، جوريس، تشرشل، ديغول، تلهب الحشود، لا تغفل الشكل.. ولا تنسى المحتوى. اليوم، أصبح رجل السياسة يميل إلى مخاطبة الآخرين على طريقة الفيديو كليب، مع استثناءات قليلة.

فصاحة لغة الخشب

سنجد على رأس قائمة أبطال الفصاحة في الخطابة السياسية: شيشرون، دانتون، غامبيطا، جورج كليمونصو، جان جوريس، ديغول، ونستون تشرشل، فرانسوا ميتران وباراك أوباما.. بالنسبة لخطباء السياسة الفرنسيين اليوم، فيجب دائماً التفكير ملياً في كلامهم، باعتبار أنّ كلماتهم تتجزأ وتتميّع، بحسب ميول تدخلاتهم عبر الإذاعة والتليفزيون. فقد ترك الخطباء الشعبيون من أصحاب الفصاحة، مكانهم لمهرجين، أصحاب مهارة أقل، ومخيلة أقل كذلك. من المؤكّد أن ممارسة الخطاب السياسي ممارسة عسيرة جداً، إذ من الصعب أن نفكّر جيّداً، وأن نتحدث جيّداً، في وقت واحد، واللجوء إلى التقنية ليس هو الحل. إذ يجب على المرء أن يعثر على شيء يقوله، أن يدفعه إلى ذلك اعتقاد راسخ، ومن الأفضل أيضاً أن يجد عباءة تاريخية.

هل غيّرت الثورة الفرنسية المعطى، مع خطباء مثل دانتون وسان جوست؟ بعض المؤرخين يعتقدون ذلك، معتبرين أن الثورة الفرنسية استحدثت عصر الخطابة الجماهيرية، والمجادلة. «لقد حوّل الصراع السياسي المنصّة، إلى مكان للتعبير بامتياز، والمبارزة البرلمانية إلى دور حقيقي في تقييم السياسات»، كما يعتقد المؤرخ فابريس دالميدا.

مع الجمهورية الثالثة، تحولت المنصّة في واقع الأمر، إلى مكان يفصح فيه الخطباء السياسيون عن مواهبهم، إلى مكان لكهربة مقاعد مجلس النواب، إلى الإجهاز على النوّاب النائمين، كما رسمهم دومي في سنة 1834. ويتحدث فيكتور هوغو، عن الدبلوماسي والسياسي ميرابو، بشأن هذه المسألة قائلاً: «كان خطيباً (...) لأنه كان مباغتاً، مختلفاً، داهيةً، عنيفاً، وقحاً، جليلاً، مسهباً، غير منسجم، معبّأ بالسليقة أكثر من الأفكار، هامته مشعة، كان يشبه في كلّه السنوات الملتهبة، التي سطع نجمه فيها». فيكتور هوغو من جهته، الذي استخلص الدرس من نظام ملكية شهر يوليو، كان حريصاً على التحدث بلباقة عن الأكاديمية الفرنسية، وغرفة النواب والهيئات التابعة. وهو نفسه الذي كانت له تصريحات جريئة أحياناً.

أقوال لاتينية مأثورة، صور



عسكرية، طرق خاصة في الكلام، خطب منمّقة، صيّغ نحوية مثبّتة وكلام مفخّم، هذه هي مكونات الوصفات معروفة. ألم تكن هناك «ثرثرة كبرى في مجلس النواب»؟ كما عبّر عنها فلوبير في قاموسه الأفكار المستجدة. على أية حال، فإن البعض كان أفضل من البعض الآخر، ولكن لم تثمّن جهوده. يذكّر المؤرخ جيل كاندار، المختص في اليسار الفرنسي: «قديماً، كانت الفصاحة السياسية تتوّج النقاش البرلماني، وتعمل على إبراز النخبة الكفيلة بتدريب أو تسيير البرلمان، وبالتالي تدبير الحكم والتصويت على القوانين. كما كانت أيضاً ضرورية جداً في إطار الحملات الانتخابية، حيث يتوجب الإقناع، تحريك المشاعر والإغراء، وقد تمكّنت في هذا السياق بعض الخُطب من الإطاحة بحكومات: «ففي يوليو/تموز 1885، أطاحت مرافعة كليمونصو بحكومة جول فيري، بشأن مسألة الكولونيالية. ومنذ سنة 1906، عرفت المواجهات بين جوريس وكليمونصو، شهرةً واسعة، وحرّكت المشهد العام».

جاب القادة السياسيون الكبار، في أوائل القرن العشرين، مجموع أرجاء فرنسا، بتنظيمهم لتجمعات شعبية، محاضرات ومآدب. وقد كان الانخراط السياسي في الغالب، يمرّ عبر كلمات الخطباء، حيث تميّز معظمهم بحنكة في ممارسة الدعاية الشفهية، عبر المنصات والمنابر. فقد قيل عن الزعيم الاشتراكي إدوارد فايان، إنه كان يتحدث «بصوت منخفض وبرتابة» وكان مقتصداً في حركاته، لا يكاد يحرّك يده، في حين كان أريستيد بريان، وهو محام سابق، على درجة عالية من المهارة في إتقان فن الخطابة، وهي صفة، من المؤكّد أنها كانت وراء تبوّئه لمنصب رئيس مجلس الوزراء إحدى عشرة مرّةً، ووزيراً خمساً وعشرين مرّةً. دونما أن ننسى جان جوريس، وقد كان خطيباً



لا يضاهى، يثير حماس القاعات العاصفة، وهو يشير أمام حشد كبير من العمال، إلى هيجل، فيشت، كانط أو بوسيي، والمفاجأة تغمرهم من مشاهدة خطيب، يعتبر أستاذاً في الفلسفة، يحترم جيداً مستمعيه، ويسعى لإشراكهم في ثقافته، من دون أن يتفاخر بها في عجرفة. يصفه فيكتور ميريك، وهو أحد المقربين منه: «كان رجل الجماهير! سيتأسّف أولئك الذين لم يستمعوا إليه، سوف لن يعثروا إطلاقاً على شبيه له، أبداً لن يشعروا بفصاحة أفضل: فالكلمة تصنع الإنسان. لما كان جوريس يقف فوق المنصة، تشرئبّ آلاف الأعناق، من حوله، على اليمين، على اليسار، من الأمام ومن الخلف، الوجوه منقبضة من فرط الانتباه، العيون مشعّة، والشفاه ممدودة... لعلها الوجبة الفكرية للناس... كان سخيّاً، يحدّق بنظرة تائهة لا ندري أين، صوب نجمة غير مرئية. استطاع جوريس أن يمتلك الجماهير المنبهرة. كان رائعاً وخارقاً».

نحن في الواقع، نتأسف جداً لعدم وجود أي تسجيل صوتي لجوريس. في سنة 1927، وكما ينكّر المؤرخ كريستيان ديلبورت، مؤلّف كتاب تاريخ لغة التواصل السياسي، وصاحب كتاب حول تاريخ لغة الخشب: «صرخ رئيس الحكومة ريمون بوانكاري في وجه المشرف على البروتوكول وهو يشاهد ميكروفون TSF فوق الطاولة، «انزعوا عني هذا!»، لم يكن يحبّذ التحدث إلاّ مع أتباعه، ولكن تحوّله إلى ما لم يكن يشكل بعد اتصالاً سياسياً، سوف يكون سريعاً، بعد خمس سنوات، وفي الانتخابات التشريعية لسنة 1932، كانوا يتحدثون عنه باعتباره «الرجل صاحب ميكروفون بين الأسنان».

وسرعان ما أصبحت موجات الإذاعة منبراً للفصاحة، باتت الأصوات، كما يقولون في تقارير المجلس «ساخنة»، «متذبذبة»، «مغرّدة»، بل وأحياناً متكلّفة ومضجرة أكثر، كان الإلقاء لا يزال يخضع إلى قراءة مدقّقة للنص المكتوب. غير أن المخاطب كان يصيب هدفه، في المناسبات الكبرى. فبتاريخ 13 مايو/أيار 1940، وأمام مجلس العموم، حرّك ونستون تشرشل الوعي قائلاً: «ليس لدي ما أقدّمه، سوى الدم، الكدح، الدموع والعرق». وبعد بضعة أيام، ألقى الجنرال «ديغول» بدوره خطاباً... أصبح مشهوراً جداً. كان مولعاً بالأدب، ينكر غوته وغيره من الكتاب الكلاسيكيين، وتمكّن بعد ذلك من التكيّف مع أدوات جديدة في الإعلام السياسي، كما كان يقوم بتحويل مؤتمراته الصحافية إلى حفل استعراض حقيقي، يثير ضحك الصحافيين، الذين أصبحوا متفرجين بدورهم. ومع ذلك يمكن أن يتسبّب التأثر والصراحة في سوء الفهم. ففي سبتمبر/أيلول عام 1954، تلقّى بيار منديس فرانس، في أعقاب خطاب ألقاه على الأطفال بمناسبة العام الدراسي، رسالةً من سيّدة منبهرة تقول فيها: «لم أسمع أبداً خطاباً جميلاً مثل هذا، منذ خطاب الماريشال بيتان»..

هل هو زمن قد ولّى؟ نعم ولا. خطاب دومينيك دو فيلبان، وهو يدافع في الأمم المتحدة، عن موقف فرنسا ضد الحرب في العراق بتاريخ 14 فبراير 2003، فتح الباب أمام عودة الوزراء إلى الكلمة، مع تراجع محترفي الهذر. خطاب الرئيس الأميركي، غداة فوزه في الانتخابات الرئاسية بواشنطن، في 20 يناير 2009، يندرج في نفس الخط مع خطابات لنكولن وكينيدي. كان خطاب رجل فصيح، مولع بالحقيقة، ألقاه بصوت جهوري. هل يكون ذلك بمثابة إشارة لعودة الخطباء الكبار؟ كريستيان ديلبورت يبدو حذراً من آثار الذاكرة: إذا كنّا نتذكر الخطباء الكبار للجمهورية الثالثة، فلأنهم واجهوا أغلبيّة لم يكن لديها نفس الموهبة. ووازنوا حماسنا: «اليوم، تراعى الصورة، على الأقل مثل الخطاب والكلمات. فقد فرض التليفزيون نسقه وقالبه. «العبارة الصغيرة» التي كانت متداولة في زمن دانتون، وكانت تشكل جزءاً أساسياً من الفصاحة القديمة، لم تعد كما كانت نقطة توقف الخطاب: لقد أصبحت خطاباً بذاتها، مختلقة خصيصاً للتليفزيون موجهة للمتواصلين».

عن صحيفة «تيليراما» بتصرف.

ترجمة: بوداود عميّر

استعارات محتضرة

محمد غندور

يفترض أن يحكم لبنان رئيس جديد في 25 مايو الجاري، خلفاً لميشال سليمان الذي تنتهي ولايته في هذا التاريخ. لكن ذلك لن يتحقق على ما يبدو، خصوصاً أن لا توافق داخلياً على اسم مرشح.

الحملات الانتخابية في لبنان حالياً مناسبة لترويج اللغة الخشبية والاعتماد عليها لكسب تعاطف شعبي. الكاتب والباحث سركيس أبوزيد صرح لمجلة «الدوحة» بأن الحملات الانتخابية في العالم العربي عموماً ولبنان خصوصاً مناسبات للتعبئة الشعبوية واستنفار الغرائز ومخاطبة المشاعر، لاستعطاف الجمهور وجره إلى صناديق الاقتراع. باستثناء بعض الحملات الجديدة التي تبدع وسائل حديثة وشعارات مبتكرة مدروسة وغير مباشرة، فإن معظم الحملات الترويجية تعتمد الأسلوب التقليدي المباشر وتتوسل لغة خشبية مستهلكة يتقبلها الجمهور لأنه تعود عليها وأصبحت مألوفة لديه.

ويرى أبو زيد أن الرأي العام الواعي والمستقل شبه مفقود، ورجال السياسة يتوجهون إلى ناخب حسم أمره واختار مرشحه سلفاً. فالعلاقة على حد قوله بين المسؤول والمواطن ليست مباشرة ومقياس التواصل بينهما لم يصل بعد إلى مرتبة الاحتكام إلى برنامج سياسي وسلوك عملي، الجمهور في لبنان هو أسير الروابط الطائفية والعائلية والإقطاعية والخدماتية. وهذا ما يجعل الحملات الانتخابية في لبنان، حسب أبو زيد، غير قادرة على لعب دور حاسم في تغيير قناعة المواطن وخيار الناخب. فئة محدودة تبقى مترددة، ويمكن أن تتأثر بالحملات. من هنا العامل الحاسم هو العصبية الموروثة والمال السياسي. وهذا ما يدفع المرشح إلى استعمال لغة خشبية تطرب جمهوره، لأنها تحاكي ذاكرته التقليدية ومقساته المذهبية وعاداته وتقاليده السائدة. وكمثال على ذلك ما حصل في الانتخابات النيابية اللبنانية الأخيرة، حيث استحضر المرشحون أمواتهم وجعلوهم جزءاً من الحملة الترويجية والصورة الإعلامية. فهم ينشرون صورهم مع آبائهم وأحياناً مع شهدائهم ورموزهم الدينية والتقليدية والمحلية. مما يجعل الذاكرة الوطنية المشتركة منقسمة بسبب غياب النقد الذاتي والمصالحة الوطنية. فالماضي، يختم أبو زيد، ما زال حاضراً رمزياً ويؤكد عجز الحاضر وفراغه. وفي المقابل فإن الشعوب الحيّة تعرف كيف تستفيد من الذاكرة التاريخية ومن عِبَر الماضي ولا تبقى أسيرة الأيام الغابرة ولا تستسلم إلى سلطة



الأموات الذين يتحكمون بالحاضر وبالمستقبل. الشعوب الحيّة تسلم الراية لقيادة واعية تعبر عن توق الشعب إلى بناء غد مشرق يحقق المصالح ويصون الحقوق ولا يفرط في الهوية. والقيادة الرائدة تجمع بين الذاكرة الحيّة والخيال المبدع. ولعبة الانتخابات وخطابها هي مدار منافسة بين نوعين من القيادة ومبارزة بين أسلوبين ولغتين.

في المقابل يرى عضو كتلة «المستقبل» النائب نضال طعمة بأن «اللغة الخشبية في المنطق السياسي هي إصرار على مقولات باتت من الماضي ولم يعد لها مدلول في الحاضر، وهذا هو حال شعار (الشعب والجيش والمقاومة) كان يراد به انسجام نشاط المقاومة مع عمل الجيش من أجل خدمة المواطن، وبهذا المفهوم أو من أجل الوصول إلى هذا المفهوم، اعتبرنا هذا الشعار في ما مضى ذهبياً ودافع قسم كبير منا عنه كمدخل أساسي لبناء الدولة القوية التي تتمتع بمرجعية واحدة وسلطة واحدة وبندقية شرعية واحدة، ولكن رهاننا سقط وللأسف الشديد».

لطالما كانت معادلة «الشعب والجيش والمقاومة» في لبنان من المعادلات الثابتة، لكن تفاقم الأزمة وتدخل حزب الله في سورية، دفع الرئيس اللبناني في مارس الماضي إلى وصف هذه المعادلة بالخشبية، في خطاب اتسم بالجرأة والتحدي من قبل الرئيس وبعلو السقف السياسي وهذا ما لم يقم به خلال فترة حكمه. وصف المعادلة بالخشبية، أثار حفيظة حزب الله، وخلق نقاشاً حاداً على شاشات التلفزة، ورداً شخصياً من السيد حسن نصرالله وصف فيه هذه المعادلة بكونها ذهبية وليست خشبية.

ومع اشتداد الأزمة السياسية في لبنان، باتت مفردات اللغة الخشبية تتكرس بشكل أكبر في الإعلام المرئي والمسموع والمكتوب، فلا تمر نشرة أخبار من دون سماع وعود لا صلة لها بالواقع، ونقرأ في بعض التحليلات صياغات جاهزة، وعبارات وتراكيب ثابتة، والمبالغة في سرد الوقائع والأحداث. وتستعمل اللغة الخشبية أيضاً كلمات معقدة ودخيلة واستعارات رديئة غير قائمة على التشابهات الحقيقية بين الأشياء، والتي يسميها الكاتب الإنجليزي جورج أورول بـ«الاستعارات المحتضرة».

منير أولاد الجيلالي

إن الاتساع الهائل للحريات الفردية والجماعية والتمثيليات الديموقراطية، في عالم اليوم، هو ما يجعل الاهتمام بموضوع الانتخابات يتزايد بشكل ملحوظ. وذلك ليس فقط لأنها أصبحت إحدى أهم صور التعاقدات السياسية الحديثة التي ترمي إلى دمقرطة المجتمعات وتطويرها، والارتقاء بها إلى سلالم متقدمة في مختلف مجالات التنمية. ولكن باعتبارها كذلك، الآلية الأكثر نجاعة لاختيار الأشخاص الذين ستوكل إليهم مهام إدارة مجتمعاتهم وتحديثها.

مكر الحملة الانتخابية

لم تعد الانتخابات مسألة سهلة كما في السابق، بل أصبحت في غاية التعقيد والخصوصية، من خلال اعتمادها على تكتيكات واستراتيجيات ومقاربات علمية دقيقة تهدف إلى دراسة الفيزياء الاجتماعية دراسة معمقة من أجل تمكين المرشحين من الفوز في الانتخابات. لذلك لم يكن من الغريب أن تخصص لها كبريات الجامعات موقعاً للدراسة كتخصص مستقل داخل فصول السوسيولوجيا السياسية والميديولوجيا، والعلوم السياسية.. وغيرها.

والذي يجعل من الحملة الانتخابية مسألة في غاية الأهمية، ليس فقط لكونها تمنح المرشح ذلك الحق المنظم تبعاً لقانون الانتخابات المعمول به، في التعريف بنفسه وطرح أفكاره وتوجهاته وبرنامجه الانتخابي لمجتمع الدائرة الانتخابية لكسب تأييد الناخبين من أجل الفوز، أو لكونها تتيح للناخب الفرصة لاختيار الأنسب والأصلح من بين القوائم الانتخابية المتنافسة. بل كذلك، بالنظر إلى الصرامة المنهجية والقواعد العلمية التي تتطلبها في التخطيط والبرمجة المرتكزة بالأساس على فعالية العمل المنظم، وعلى التغطية الشاملة لجملة من القضايا المرتبطة بها ارتباطاً عضوياً وإجرائياً؛ مثل الاتصالات السياسية ومهام المكتب المديري للحملة، وكذلك عبر تعبئة كافة الوسائل والآليات اللوجيستيكية والبشرية والمادية، وتجميع البيانات والمعلومات، وتقسيم الأدوار، ومراقبة تكتيكات المنافسين، وقيادة فريق الحملة، علاوة على تخصيص المخزون الدينامي اللازم للعلاقات العامة والاهتمام أكثر بالإعلام المرئي والمسموع والمقروء وقنوات الاتصال الجماهيرية والرقمية من أجل تتبع متغيرات التأثير والمعارضة في الموقف الانتخابي أو ما يسمى في أبحاث الانتخابات والتصويت بـ: voting research. بالإضافة إلى ضرورة البحث في الاتجاهات والتنبؤ بالمواقف الانتخابية المضادة المباغتة والمحتملة. كل ذلك من أجل جعل الخطاب الانتخابي داخل عمر الحملة الانتخابية المحدد، يمتلك أكثر، تلك القدرة السحرية على



التسويق الأمثل للموقف السياسي المستند إلى القراءة الذكية للأحلام الجمعية والخيبات، التي قد تشكل رأسمالاً إضافياً ومؤثراً في ساحة المضاربات الانتخابية.

وفي سيرورة العملية الانتخابية، يمكن القول، بأن المكانة التي يكتسيها المرشح داخل الحملة الانتخابية تبقى بدون منازع بالغة الأهمية. ذلك لأن المرشح في النهاية يبقى هو الحدس المركزي في كل حملة انتخابية، لذلك يحاول منطقها الدعائي والتنافسي التركيز بشكل كبير على عناصر القوة العلمية والأخلاقية المميزة لشخص المرشح كسياسي صاحب برنامج ورؤية سياسية، وذلك من خلال تسويق سيرته الذاتية والسياسية والخبرات والمهارات التي اكتسبها وراكمها في حياته العملية والمهنية، وكذا المناصب التي تقلدها، وإبرازها ككاريزما سحرية. إنه مطالب إذن، بأن يعرف كيف يؤلف بين كل الأشياء. أن يؤلف بين الرؤية والحساب، وبين المثالية والتجريبية، أن يكون ماهراً وماكراً ككل سياسي عظيم، كما يقول جاك دريدا في أحد حواراته متحدثاً عن شارل ديغول. أي على المرشح أن يعمل بذكاء وحكمة نادرين، داخل حقل شديد الخصوصية والشراسة، على كسب أكبر عدد من المتعاطفين والمتحالفين والمؤيدين، وأن يعرف كيف يتصيد هفوات وأخطاء وإخفاقات الخصوم السياسيين لمحاصرة مواقعهم، وإضعاف حظوظهم في الفوز. وأن يعمل كذلك بالمقابل على تسويق أفكاره بالشكل الذي تصبح معه هذه الأفكار قوة تأثيرية كبيرة، قادرة على استمالة الكتلة الناخبة بعد أن تكون قد أصبحت أكثر إيماناً بالوعود والخطط والاستراتيجيات التي تضمنها برنامج الحملة.

إن منطق الحملة الانتخابية الذي يشكل إلى جانب المرشح والناخب جوهر العملية الانتخابية برمتها، هو كذلك بشكل ما، منطق «البروباغندا» الشعائري والتواصلي أيضاً، الذي يتيح لعدد من المتنافسين على السلطة اقتسام تلك الطاقة التناوبية للهيمنة والوصول إلى الحكم، في وقت معين، وداخل جغرافيا معينة تتطلب معرفة عميقة بالأرض التي





تدور داخلها حلقات المنافسة. وكذلك التشريح الدقيق والشامل لخصائصها الديمغرافية والمجالية، والسوسيو- ثقافية المترسبة في بنية لاشعورها التاريخي والسياسي.

لذلك فالمعارك التي ترافق كل حملة انتخابية، تضمن، من جهة، تلك الفرصة للتعرف عن قرب على المرجعيات والأيديولوجيات والبرامج المتنافسة والتصويت لصالحها أو مقاطعتها بكل حرية، ومن جهة أخرى، تضمن الحدود اللانهائية للوظيفة التداولية للبحث عن القوة الحيوية في الانتصار لخطاب معين على حساب هزيمة الآخرين. إنها تشكل على كل حال، لحظة تتويج مرحلية للذات السياسية على حساب ذوات أخرى.

معنى هذا أن الحملة الانتخابية كيفما كان نوعها أو أسلوبها، وباعتبارها المحاولة الأخيرة والوحيدة لتحويل هوامات الناخبين المترددين أو المهتمين إلى سند أساسي لدعاية ما، على حد تعبير «ر. ميشلي»، فهي لا بد أن تكون جزءاً من حيوية الكل الاجتماعي الذي تتصارع داخله مجموعة من الرموز، من أجل إنتاج خطابات حول الحقيقة في تلك الحقول التي يشتغل فيها الفاعل السياسي ومن خلالها. لذلك فإن الأساليب التي قد تبدو حديثة داخل خطاب الحملات الانتخابية، من حيث قدرتها على استثمار التطورات الهائلة لتقنيات علم الوسائط والاتصالات، فإنها في جوهرها تبقى خاضعة لصيرورات الحقيقة التاريخية للمجتمع، لاسيما تلك المتخفية وراء الخطاب الانتخابي المقدم على أنه نموذج، والبينة اللا محسوسة لجدلية الأخلاقي والسياسي. بل أكثر من ذلك فهي ملزمة بأن تجد هذه الحقيقة وتعاود إنتاجها وتوظيفها، من أجل تكرار وتجديد علاقات الهيمنة وتقويض الخطابات المضادة.

الحملة الانتخابية هي فلسفة وقانون، استراتيجية جهود منظمة لعمليات مترابطة، حيث يتم توظَيف الإمكانات والموارد الهائلة المخصصة لتحقيق أهداف معينة. وتبقى مسألة نجاح المرشح، وبغض النظر عن منطق التوازنات الذي يمكن أن يتحكم في هذا النجاح أو العكس، مرتبطة إلى حدود كبيرة بمدى القدرة على الإعداد الجيد للمعركة الانتخابية والتخطيط المنهجي واللوجيستيكي لمختلف مراحلها.

غير أننا، وفي ظل المتغيرات الدائمة التي تعتمل داخل البراديغم السياسي الكوني، ومجالات التنافسية الأيديولوجية، ندرك لماذا تظل الحملة الانتخابية، عملية أساسية محددة لقوة الخطاب الانتخابي داخل المعركة الانتخابية. فهي تمتلك، في الحالة التي تكون فيها مبنية بناء استراتيجياً قوياً، تلك الطاقة التأثيرية الحاسمة التي تمكن من إخضاع هذا الخطاب وتحويله إلى شرعية سياسية ذات منحى مبشر بالآمال والخلاص. وإذا كان من الضروري هنا، إعادة التفكير في مدى ديموقراطية الحملات الانتخابية وعدالتها، من حيث معقولية الحظوظ التي تترك لجميع المرشحين المتنافسين. ذلك، لأنه من الصعب على كل مرشح، نظراً لتشابك المصالح وتضاربها، أن يتمتع بديموقراطية حقيقية داخل مجتمعات محكومة بمراتبية «سبيرنيطيقية» سلطوية، تلعب فيها قوة الرأسمال الحاسم الأكبر والنهائي.

يمكن القول بأن الميزة الأساسية لعصرنا الحالي، هي ما يمكن تسميته بالاهتمام الولهاني للسلطة بالإنسان باعتباره كائناً خاضعاً، سواء كان مستعبداً أو ممارساً أو حتى مهيمناً. ولا تبتعد مطلقاً أساليب الإقناع والتأثير في خطابات كل حملة انتخابية عن هذا النزوع التحكمي، الذي ينحو نحو تشديد المنطق التدخلي للقوة في اتجاهات موازية لاقتصاد الانتصار. إن المنطق هنا، وبمعنى ما، يؤشر إلى شكل من أشكال حرب جديدة، ضرورية، معلنة ومعقدة.

سمير الحجاوي

إذا كان السحر يفتن العيون وينقل الإنسان من الحقيقة إلى الخيال ومن الواقع إلى الوهم، فإن سحر الكلمات لايقل خطورة عن سحر العيون، لأن الكلمات تسحر الآذان والأسماع وتغزو العقول بجحافل المصطلحات والمفردات التي يمكن استنباتها على شكل أفكار ومفاهيم ومعتقدات، وتسويقها عن طريق الإغراء والغواية والتضليل والزخرفة الخالية من المضمون.

مصرع الثورة

وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله تعالى «يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُوراً»، أي يمد بعضهم بعضاً بوسائل الخداع والغواية، ويزين بعضهم لبعض عداء الحق وحربه والمضي في المعركة معه طويلاً، فالإيحاء هنا يعني إلقاء الكلام المموه والمزين والذي لا يحمل في طياته أي معنى حقيقي ليضل عن سبيل الله، وذهب القرآن الكريم أبعد من ذلك في قوله تعالى عن المنافقين: «وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ»، والمراد بذلك هو امتلاك هؤلاء الخشب المسندة للأجسام والفصاحة، والقدرة على الكلام، ولكنهم بلا روح، ومن هنا جاء وصفهم بالخُشب المتآكلة المسندة إلى حائط، فأجسامهم ضخمة وصورهم حسنة وذوو قدرة على الكلام الخاوي.

استهل بهذا المدخل القرآني لمناقشة مفاهيم الديماغوجيا والشعبوية ولغة الخشب، وهي مفاهيم مرتبطة مع بعضها البعض بشكل وثيق، وتكاد تشكل معا «ثالوثاً» للسيطرة اللغوية على الشعوب في عصر الإعلام والعولمة، وعصر الثورات العربية التي تجتاح أجزاء واسعة من عالمنا العربي، ولا شك أن هذه المفاهيم ارتبطت أساساً بالعمل السياسي والخطابة ومخاطبة الناس سعياً إلى السلطة والحكم بشكل رئيسي، وربما تسويق سياسات اجتماعية وثقافية واقتصادية وحتى قيمية، في عالم عربي تصطرع فيه الفكرة الإسلامية مع العلمانية اللادينية وجهاً لوجه، ويحاول كل طرف كسب الجماهير لصالحه، وأخذت هذه الظاهرة تتسع إعلامياً وسياسياً بسبب الثورة والثورة المضادة، وسعي كل طرف لاستمالة الناس ضد الطرف الآخر، وهذا ما زاد من حدة الاستخدام الديماغوجي في الخطابة لإحداث التأثير المطلوب على الأفراد والمجتمعات.

الحقيقة أنني احترت بإيجاد مقابل لهذا المصطلح اليوناني، المركب من كلمتين هما: «ديموس» وتعني شعب، «غوجيا» وتعني قيادة، وإذا ركبنا الكلمتين باستخدام اللغة العربية تصبح «قيادة الشعب»، لكن هذا التركيب لا يشير إلى المعنى ولا إلى المضمون إطلاقا، فالديماغوجيا

عبارة عن كلام، لكنه كلام فارغ لا يقول شيئاً، وبالتالي فإن أفضل تعريف لهذا المصطلح هو «الإيهام بالكلام»، وفي التعريف المفاهيمي يمكن أن نقول إنها: «مجموعة الأساليب والمناورات والحيل السياسية التي يلجأ إليها السياسي لإغراء الشعب والجماهير بوعود كاذبة وخادعة، ظاهرياً من أجل الشعب، وعملياً من أجل الوصول إلى الحكم». أو «استراتيجية سياسية للحصول على السلطة وكسب القوة السياسية من خلال مخاطبة الغرائز والمخاوف الشعبية اعتماداً على التوقعات المسبقة عن طريق الخطابة والدعاية الحماسية، مستخدمين المواضيع القومية والشعبية محاولين استثارة عواطف الجماهير»، باختصار أنها «استراتيجية لإقناع الآخرين بالاستناد إلى مخاوفهم وأفكارهم المسبقة».

وتعتبر الديماغوجيا «الإيهام بالكلام» خبزاً يومياً لكثير من السياسيين في العالم، فهم يلجأون إلى استدرار العواطف واللعب على المخاوف وتقديم الوعود الكاذبة الخادعة المضللة باستخدام تعابير هلامية مطاطة إنشائية يمكن تفسيرها على أكثر من وجه حسب مقتضيات الحال.

تتطلب الديماغوجيا «الإيهام بالكلام» خلق حالة من الشعبوية التي يمكن تعريفها بأنها «نوع من الخطاب السياسي الذي يدغدغ عواطف الجماهير غير المثقفة بالحجاج لكسب تأييدهم لسياساتهم والحفاظ على شعبيتهم لدى الناس»، ويفترض الخطاب الشعبوي التوجه المباشر إلى «الجماهير» وفق لائحة من النوايا والنتائج المرتقبة التي يتم الترويج لها.

تعود أصول الشعبوية إلى اليونان القديمة مع صعود «بياعي الكلام» الديماغوجيين في المجتمع، واستمر ذلك في الإمبراطورية الرومانية التي شهدت صعود أباطرة وضباط شعبويين استخدموا قدراتهم الخطابية لتحريك الجموع عاطفياً للوصول إلى مآربهم في التسلط والاستبداد والحكم.

وفي العالم العربي كان للخطاب الشعبوي الديماغوجي دور كبير في تعزيز سلطة الأنظمة الحاكمة عبر استغلال البُنى التقليدية كالعشيرة والقبيلة أو الطائفة الدينية، والإبقاء على الجهل في صفوف «الشعب»، والحفاظ على مزاج سائد يخضع للعادات والأعراف، لإحكام السيطرة على «العوام». وبالطبع واصل السياسيون والطامحون بالسلطة والسيطرة والحكم اللجوء إلى الشعبوية على مدى القرون وصولاً إلى العصر الحديث في كل أنحاء العالم تقريباً، من أميركا اللاتينية إلى آسيا مروراً بأوروبا وإفريقيا، من فيديل كاسترو في كوبا إلى الرئيس المصري جمال عبد الناصر، والعقيد الليبي معمر القذافي، والزعيم الصيني ماوتسي تونغ، وغيرهم من القادة في العالم الذين استخدموا الأدوات الديماغوجية التي تتراوح بين الرومانسية الثورية وبيع الأحلام أو الإقناع بالقوة لتثبيت إدعاء أنهم صوت الجماهير وضميرها، وأنهم الأحق بتمثيل الشعب، دون مراعاة مفاهيم التفويض والتعاقد الاجتماعي، ووصم المعارضين أو الناقدين بأنهم «خونة» أو خارجون على الصف الوطني، والعداء للأمة، وبالتالي تحريض الجماهير على «استئصالهم» بوصفهم خونة ضد الشعب والأمة، وتغييب حقيقة أنهم مدافعون عن الحرية والديموقراطية وتداول السلطة.

الخطاب الشعبوي «مُبْهَمٌ» وعاطفي، لا يعتمد الأفكار والرؤى، بل يميل إلى إثارة الحماس وإلهاب المشاعر، ليتماشى تماماً أو يتطابق مع المزاج السائد أو يختاره صُنّاع الخطاب ليبدو على أنه سائد، من دون أن يفيد، من ناحية أخرى، في التعامل الجدّي والمسؤول مع المشاكل الواقعية. ويُكْثِرُ الخطاب الشعبوي من التركيز على وردية الحلم وتبسيط الأمور في شكلٍ مسرحيّ كرنفاليّ، مع الإحالة إلى التاريخ الذي يتم استحضاره واستخدامه كوسيلةٍ أيديولوجية ذات عمق انفعالي. وعادة ما يلجأ الديماغوجيون الشعبيون إلى ما يمكن أن يطلق عليه «الحجاج الجماهيري»، وهي عبارة عن سفسطة منطقية، دون أن يبني المخاطب كلامه على مقدمات تقوده إلى نتائج تتناسب مع تلك المقدمات، فكل همه اعتناق الجمهور لفكرته، ودفع الجمهور إلى الاعتقاد اليقيني بصحة ما يقال بدون التفكير في الارتباط النصي والنسقي لما يقال ودون محاكمة للكلام، الأمر الذي يقود إلى حالة من الخلط والمغالطة المقصودة لترويج الأفكار المرغوب بإقناع الناس بها.

هذه الديماغوجية الشعبوية التي تقوم على «بيع الأحلام» تقود إلى مصطلح جديد ألا وهو لغة الخشب «اللغة الخشبية»، وهي لغة يستعملها بعض الأشخاص في طرح أفكارهم وآرائهم لجذب السامع لهم في الوقت الذي يكون كلامهم فارغاً من المدلولات والمحتوى والفائدة للمستمع».

ويرجع بعض الباحثين استخدام هذا المصطلح إلى الفرنسيين الذين أطلقوه على الخطاب السياسي الإعلامي إبان الحقبة البلشفية في الاتحاد السوفياتي السابق للتعبير عن افتقاره للمرونة، ثم عمم استخدامه للدلالة على أي خطاب جامد غير ممتع ولا مقنع فهي «لغة مُتعِبة، مُرهِقة، جافة، تجدها في أوراق مطويّة داخل جيوب بدلات أغلب الساسة والخلاّطين، أو مفروشة على ألسن أغلب المسؤولين المغرمين بالمنابر، يُبدعون في استنساخها وتسديدها نحو أي أذن تدخل نطاق تغطيتهم، وهم يدركون أنها «لغة من خشب» لا تصلح سوى للحرق، ومع ذلك فهي ليست متاحة



للجميع، وقد يمنحها الله هبة لبعض عباده دون سواهم».

يدرك المستخدم للغة الخشب ضعف كلامه وحجته، ولذلك يحاول أن يداري ضعفه في محتوى كلامه بالتورية وراء العموميات والتاريخ والماضي والمستقبل، واستبعاد الحديث عن الحاضر والواقع المعاش، وهي لغة تغلب على النقاشات البرلمانية في الدول الشمولية التي تكون فيها المجالس مجرد «ديكور»، وبذلك تتحول هذه البرلمانات إلى «بيوت من خشب» لا يستخدم داخلها إلا «لغة الخشب»، وهي نوع من الخطاب التمويهي الذي لا يكترث بمصلحة الشعب إلا «لفظياً»، فالمصلحة هي للحاكم والدكتاتور والأتباع وذوي القربى، ولا تعبأ بالشعب ومصالحه، وهي لغة غير محددة الدلالة، تهدف إلى فرض الرأي بقوة التأثير في السامع، وعدم إتاحة الفرصة لأي نقاش منطقي سليم، وهي لغة عقيمة لا تنتج أي إبداع، بل تؤسس للفساد القيمي والنفاق في المجتمع، ولذلك فإن الأشخاص الذين يستخدمون هذه اللغة هم، كالخشب، الذين يملكون إجابة واحدة لكل الأسئلة التي تطرحها المجتمعات وتمر بها الدولة في كل العصور والأزمنة، لأنها تتحول إلى «المادة السحرية» التي تأخذ بعقول عامة الناس إلى عالم مزيف، خاصة أن هذه اللغة تحمل وعلى طول الخط نغمة ولحناً يستأنس بهما المستمع، فهي تختزن داخلها التزييف والمجاملة والتلفيق والنفاق والنصب التي تمكن السياسي من «الاحتيال على الناس بطريقة لا جبرية» وسوق الجماهير إلى «مصيدة الرضوخ الطوعي».

ومن هنا يمكن القول إن لغة الخشب، لا تحتوي على أي رصيد واقعي أو قيمة مضافة، فهي تستخدم لتسويق الأخطاء وتبرير الخطايا، وتفتقد إلى الهم الجمعي بعيدة عن نبض المتلقي، فكل شيء على ما يرام، وقد أدت هذه اللغة إلى انتشار النفاق والفساد وتوسع الاستبداد واستشراء البيروقراطية وخنق الديموقراطية وغياب العدل وانتشار الظلم وانعدام الأمن ونهب المال العام جهاراً نهاراً. وتضييق الخناق على الحريات والتلاعب بمصير الأجيال بإصلاحات مزعومة والاستخفاف بالشعب من خلال «ترزية» القوانين وتعديل الدساتير على المقاس، وتحويل الوطنية إلى أهازيج عند السياسيين الديماغوجيين من محترفي لغة الخشب الشعبوية، وتسليمها إلى «سماسرة الوطنية» للتغني بها لتمجيد وطنية زائفة والتفاخر بتاريخ مختلق، ونكران أي مطالب بتداول السلطة والمشاركة الشعبية في الحكم، ونسيان قصة «الحرية والديموقراطية والعدالة»، بمساندة سدنة البلاط من الإعلاميين الذين يديرون إعلاماً شيطانياً والمثقفين المزيفين ورجال الدين «الخشبيين» الذين يحثون الناس على «إطاعة ولاة الأمر وعدم شق عصا الطاعة» بدون طرح أي أسئلة، والانتظار حتى الآخرة لطلب الجزاء أو القصاص من ظلم الحاكم والنظام السياسي، وترك الدنيا وقيادتها لهؤلاء المتكالبين عليها، والذين استحقوا السلطة بقوة السلاح وشرعية «الغلبة

وحيد الطويلة

في مسرحية «المتزوجون»، وهي المسرحية التي استمر عرضها لسنوات سأل أحد الأبطال «صبي الجزار عما تعني كلمة السياسة فأجابه على الفور بيقين العالِم: السياسة هي أن تضحك على الزبون وتعطيه لحم الجمل على أنه لحم البقر أو الجاموس المعتبر».

انخرام التوازن

مصر بلد النكتة يرد أهلها بالسخرية على ما فاجأهم أو على مَنْ لا يقدر فهمهم، ولا يخلو الأمر من قسوة مريرة حتى على أنفسهم وعلى أبطالهم، حين خسرت مصر سيناء وغزة في حرب سبعة وستين رد المصريون بقسوة إذ تناقلوا أن الزعيم جمال عبد الناصر أطلق آهة في أحد الاجتماعات وعندما سأله أحدهم: مالك يا ريس؟ أجاب: كانت غزة وراحت.

في مصر اللغة الفصحى أنصارها قلة قليلة إلى الحد الذي يندر فيه أن تجد منيعاً يتألق بها، خلق المصريون على مدى طويل تصالحاً بين العامية والفصحى، الأمر الذي حدا بأحد الكتّاب أن يقول: هناك لغة عربية مصرية، بعد الثورة عادت الطيور المهاجرة من كل مكان وامتلأت الشاشات بالمنظرين وانطلقت قنائف لغوية وتعابير خشنة غير مفهومة ومن العيار الثقيل، وفي بلد يئن تحت وطأة اقتصاد مهترئ ويتنفس فيه الناس السياسة كل لحظة انطلقت الدانات اللغوية في المجالين بقوة أصابت الناس بوجوم، وبدا أن المسافة بين ما يراه الناس على الشاشات وما يسمعونه من تصريحات للساسة والمستشارين بكافة أشكالهم، بدا أنها تتسع، واحتاج المصريون إلى طاقتهم المختزنة من التفسيرات اللاذعة لتضييق المسافة بين ما يسمعونه وبين ما يعونه.

ولأن لقمة العيش هي الشاغل الأساسي سوف تصطدم الأذن بأن الحكومة سوف تقوم بتعويم الجنيه ويجيء الرد البسيط «الفلوس مالهاش قيمة» أو «هات الجنيه من الأرض»، أما الرد الحار فيأتي على هيئة: «من حقه يعوم بعد ما تبهدل» ويصبح مصطلح رأسمالية المحاسيب والمناصب «مننا وعلينا»، و«زيتنا في دقيقنا» ويستعلي أحدهم على الشاشة فيقول:«money talks» فيجيء الرد قاطعاً: الفلوس بتتكلم أو «معاك قرش تساوي قرش»، ويصبح استغلال السلطة: «حاميها حراميها»، أمّا حين يقول أحدهم بتقعر: الاقتصاد الحر أو اقتصاد السوق، فيأتيه الرد على هيئة لكمة: «سداح مداح وسلم لي على التسعيرة».

في المقهى أجهزة التلفاز تمطر الجالسين بين أكواب الشاي وأحجار المعسل، يقول ناشط اقتصادي: زواج المال بالسلطة فيقول أحدهم لجاره: «ولاد الكلب الأغنياء مع ولاد الكلب اللي بيحكموا»، ورأس المال الاجتماعي يصبح بقدرة قادر: القيم والمبادئ وأخلاقنا كمصريين، سأل أحدهم جاره: ما معنى عصف الأزمنة؟ فيرد الثاني بعد أن أزاح طاقيته وهرش رأسه: «يعني يقعدوا مع بعض ويفكروا يعملوا إيه»، أما حين يسمعون كلمة النخبة فإنهم يستشيطون غضباً ويتطوع واحد بالقول «ولاد الإيه الكلامنجية بتوع التوك شو».

لسنوات انتشر في مصر تعبير القطط السمان أو ما يطلق عليهم الهوامير، أي المتنفذين ثراءً وسلطة، ويشرح أحدهم للآخر فيقول له: «الموضوع من الآخر الحيتان التي نهبت البلد».

الإنسان حيوان سياسي، ومصر تتنفس على مدى ثلاث سنوات متواصلة مفردات السياسة لكن بتعابير جديدة، لم يعدم الأمر أنهم فهموا أن تعبير الشيطان الأكبر الذي صك في إيران إنما يعني أميركا،



وأن لفظ العملاء يطلق على «أي واحد مش معانا»، وأن الأمن القومي هو أمن قومنا، وأن الدول المارقة ليست نحن وإنما هي إسرائيل وأميركا التي يطلق إعلامها هذه الصكوك اللغوية، لكنهم وقفوا حائرين أمام ألفاظ ومصطلحات جديدة منها حكومة تكنوقراط أو الفوضى الخلاقة، لكن القبلية والقُطرية وجدت معادلاً لتعبير محور الشر: «كل الدول بنت الكلب التي تحاربنا»، وتصبح القوى الناعمة هي القدرة على اصطياد النساء بذكاء وخفة.

عند صدور قانون التظاهر الجديد اندلعت مظاهرات وسجن نشطاء وقفوا ضده، وطغى على الشاشات كلها تعبير واحد: كله بالقانون ورد الناس: قوانين تفصيل، «ترزية القوانين رجعوا تاني بعد ما الدكانة قفلت»، تعددت الدساتير والاستفتاء على مواد معدلة لها، وضج الناس على طريقتهم وظهرت لغة الشارع واضحة ترد: «دستور يا أسيادنا»، وتقول واحدة: «زي اللي رقصت ع السلم، لا اللي فوق شافوها ولا اللي تحت شافوها»، أما البطش بالجميع فيلحقه المثل الشهير «اضرب المربوط يخاف السايب».

تباعدت المسافة بين اللغة الخشبية أو اللغة الخشب الناشفة الصادمة المستغلقة التي تصدر من الساسة والمنظرين والمستشارين الذين هبطوا علينا من سطح المريخ أو الآتين من كوكب آخر وبين لغة الشارع التي تنزع للبساطة والفهم، لكن الأمر كما سبق لم يعدم الترجمة وإعادة الصياغة بفهم بسيط أو بسخرية، لكن الناس وقفت حائرة أمام تعبير الدولة العميقة ليقول واحد «قلبها غويط، ولا تعرف له آخر مثل السيدة الغويطة أيضاً لا تعرف لقلبها قراراً»، وتعبير الدولة الرخوة كان سهلاً ترجمته بأنها الدولة التي لا تحسم أي شيء عند البعض، وهي «الدولة الرخمة» أي غليظة الروح عند البعض الآخر.

يسمع الناس عندنا طيلة حيواتهم أننا دولة نامية، وحين يسمعونه الآن يقولون ببساطة: نعم نحن دول نائمة، لكن تعبيراً يتيماً صنع نوعاً من التصالح بين اللغة الخشبية وبين لغة الشارع هو تعبير دولة العواجيز الذي أطلقه الشاعر عبد الرحمن الأبنودي في مطلع 25 يناير حين كتب: «آن الأوان ترحلي يا دولة العواجيز» التي تعني الاستمرار في السلطة والتأبيد لعقود طويلة أو لأطول فترة ممكنة، لتظهر السخرية لحظتها فيتحول أمن الدولة إلى أمن دولت في إشارة عميقة ودلالة لا تخطئ على أن الأمن في خدمة الحاكم وحاشيته.

الحروب تدار على الشاشات، والثورات أيضاً، والناس منذ سنوات ما بين ما يحدث في سورية وما يحدث في الشارع، ظهرت نكتة تحاول الترويح عن أرواحهم المجهدة مما يحدث، أحد القادة الميدانيين كان يقدم مسؤول ميليشياته للقائد العام حين وصل إلى واحد حمل سلاحاً يرى بعين واحدة ويضع عصابة على عينه الأخرى كعصابة موشيه ديان الشهيرة، سأل بحسم من هنا ؟، فرد القائد الميداني: إنه مسؤول القصف العشوائي.

لسنوات طويلة عاش الناس تعبيرات القائد الملهم والقائد الاستراتيجي، وعشنا أيام القائد الأب والزعيم كيم إيل سونج، ويتدفق الآن من الصنابير الإعلامية تعبير العرس الديموقراطي تلوكه ألسنة تتحدث وحدها يقابله تعبير الأيدي المرتعشة الذي يطلب البطش، لكن منذ أيام صدام حسين تم صك تعبير القائد الضرورة الذي لا بديل له وتفرض الظروف والمرحلة الحالية حتمية اختياره، وراح يتسلل في كل دولنا ليقول واحد: هو ضروري لنا ونحن ضرورة وضرة له.

ينتقل الناس بين القنوات الفضائية والصحف، يتوقف أحدهم على شاشة تليفزيون الوطنية بتونس، تقول منيعة النشرة إن رئيس الحكومة يدين انخرام التوازن (أي الكيل بمكيالين) من قبل أميركا في المفاوضات الإسرائيلية-الفلسطينية.

ضربت الفوضى الخلاقة كل شيء حتى اللغة، والناس في آخر ثلاث سنوات غارقون في برامج وتعابير ولغة لا تربت عليهم، بل تزيدهم أوجاعاً.

في ثمانينيات القرن الماضي كنت أكتب رسالة شهرية عن الأحداث الثقافية في مصر لمجلة «الوحدة»، التي يصدرها المجلس القومي للثقافة العربية، وحدث أن إدارة تحرير المجلة رأت أن لغة التقرير مبسطة ولا تليق برصانة المطبوعة، وكان المدير كامل زهيري حينئذ في باريس لحضور اجتماع هيئة أمناء المجلس، ولما عاد سألته عن الملاحظة فقال: «نصيحتي لك أن تكتب التقرير، ثم تعيد قراءته، فإذا فهمته لا ترسله، وأعد كتابته مرة أخرى بعد أن تستبدل معظم الكلمات العربية بمصطلحات أجنبية من نوع ابستمولوجي وسيموطيقا وهيراركي وفينومينولوجي وديالكتيك، ولا بأس أن تصبغ بعض الكلمات العربية بالتغريب فتقول تعبوي وشعبوي».

جمال الجمل

عبودية اللغة المحنطة

أعتقد أن هذه الواقعة نبهتني كثيراً إلى قضايا اللغة بين المبنى والمعنى، ومشكلة ترجمة المصطلح وزرعه عضوياً في ثقافتنا، وعرفت أن هناك تبايناً في النظر لهذه القضايا، وأدركت أن التمزق العربي ينعكس بأوضح ما يكون في اللغة، وخاصة لغة الخطاب السياسي، التي يبدو أنها التزمت قبلي بنصيحة كامل زهيري، وتم تصميمها لتبدو فخمة الألفاظ والإنشاء خاوية المعنى والروح، وحتى يمكن استخدامها أيضاً في التضليل بدلاً من التوصيل، والتعميم بدلاً من التحديد، وربما لكي تبتذل كل ما هو عقلي وجدير بالاحترام حسب تعبير جورج أورويل في مقاله الشهير عن «السياسة واللغة الإنجليزية».

في تلك السنوات توصلت بملاحظاتي الخاصة لمصطلح «اللغة الخشبية»، والحقيقة أنني استلهمته من تمييز عباس العقاد بين «لغة الشعر» و«لغة الرواية»، حيث كان يصف الأولى بأنها قنطار من الحلاوة فيه درهم من الخشب، ويصف الثانية بأنها قنطار من الخشب فيه درهم من الحلاوة. هنا يعني أن المتلقي عليه أن يأكل قنطارا كاملاً من الخشب ليفوز بدرهم فقط من الحلاوة، هذا عن لغة الرواية، فما بالنا بلغة المحفوظات العتيقة والمضامين المحنطة في دواوين السياسة، بالإضافة إلى إكلشيهات «ضبط النفس» ومفردات الإدانة والشجب، والتعهدات والوعود التي لا تتحقق بمستقبل مشرق ورخاء قادم، وعلاقات وثيقة، ودول شقيقة وصديقة، وحث على السلام والإخاء والحكمة، وطهارة اليد، ونزاهة الانتخابات، والشفافية.. إلخ.

هكذا أنبأنا أورويل منذ الأربعينيات بالعلاقة العضوية الطردية بين اللغة والواقع، فاللغة الفاسدة تنتج فكراً فاسداً، وتؤدي إلى إفساد الواقع كله، كما أن الواقع الفاسد يسفر عن لغة فاسدة، مهما تناقضت في شكلها، فقد تحافظ اللغة الرسمية على معمارها الفخم، لكنها تتعفن من داخلها، وتتحول إلى شكل خارجي براق يخفي غير ما يظهر، وهكذا تنقلب الدلالة، ويفقد الناس الثقة في اللغة، فيلجأون إلى تحطيمها والسخرية منها، فتنفصل لغة الشارع عن اللغة الرسمية، ويسارع الناس في نحت ألفاظ جديدة خارجة عن القاموس، وتنشط ظاهرة اللغات الفئوية،



وهو ما يمكن فهمه ثقافياً ضمن علم السيمياء، حيث يحتفي الناس بالدلالات والعلامات الاتفاقية بينهم، ربما نكاية في اللغة السليمة وانتقاماً من الألفاظ التي خانت معناها على ألسنة السياسيين، وتحول معظمها إلى الضد، حتى صار الحديث عن الحرية مدخلاً للقمع، وعن الثورة مدخلاً للديكتاتورية أو الفوضى، وعن الاقتصاد مدخلاً للاحتكار أو التقشف، وعن السلام مدخلاً للحرب، وعن الحرب مدخلاً للقهر.

هذه الفجوة بين الواقع واللغة اتسعت في العقود الأخيرة مع تنامي وسائل الاتصال، ودفع العالم بقوة نحو الكلام ولكن في اللاشيء، (لاحظ تحريض إعلانات الهواتف، وطوفان برامج التوك شو)، وهذا ما ذهب إليه إيكمان في دراسته عن استخدام الخطاب السياسي للأسلوب المزدوج في «الكتمان والتزييف»، بالإضافة إلى تطويره لتقنيات قديمة لقول الصدق بهدف التضليل وتحقيق أغراض أخرى (حق يراد به باطل)، أو التوسع في الاجتزاء، والاكتفاء بنصف الحقائق التي تحقق أغراض السياسي، وكذلك المراوغة بالاستدلال، حيث يتم تسريب معلومات عادية مسبوقة بتمهيدات مصطنعة ومبالغ فيها من نوع «انفراد» أو «سري جداً» أو «فضيحة»، أو «لقاء القمة» أو «الزيارة التاريخية» أو «محاكمة القرن» أو «مشروع النهضة»، وهكذا يتحول الكذب في الخطاب السياسي من كلمات غير صادقة، إلى نظام تعبيري كامل يتحالف فيه السياسي مع الإعلامي، وتتحالف فيه الكلمات مع الإشارات ولغة الجسد، ولافتات المظاهرات والنقاشات المصطنعة في وسائل الإعلام والمقاهي، والبرلمانات، وهذا يذكرنا بدراسة فان ديك التي سعى فيها لتحليل مضمون جلسة البرلمان الإسباني يوم 18 مارس 2003 بشأن المشاركة في التدخل العسكري ضد العراق، واهتم ديك بتحليل أكاذيب أثنار واتهامات ثاباتيرو، وارتفاع أصوات النقاش بين الطرفين لينتج صراع كلام في الجلسة دون عائد سياسي، وتتحول القضية إلى «متاهة كلامية»، بنفس الطريقة التي أدى إليها خطاب رئيس الوزراء البريطاني توني بلير في نفس اليوم بمجلس العموم، وكذلك التصريحات التي روجت لها إدارة بوش بمعرفة وحدة أسسها البنتاجون باسم «إدارة التضليل الإعلامي» مهمتها الكذب على العالم، ولما كشفت صحيفة «نيويورك تايمز» عما أسمته بـ«الفضيحة» لم تتراجع إدارة بوش كثيراً.. فقط احتفظت بمهمة التضليل وغيرت اسم الإدارة إلى «إدارة التأثير الاستراتيجي»، ونشر اجناسيو رامونيه مقاله الشهير في «لوموند ديبلوماتيك» تحت عنوان «أكاذيب الدولة»، لكن فضيحة نيويورك تايمز، وصرخة رامونيه لم تغير الكثير في مصير بوش، لأن السياسة في مجملها، كما يقول بول تشيلتون (الباحث في تحليل الخطاب السياسي) هي مقدرة السياسي على تطويع اللغة واستخدامها!

هكذا يبدو أن اللغة صارت مستلبة ومستعبدة في قصور السياسة، يتم استخدامها بطريقة «الماتريكس» مسلوب الإرادة لتحقيق أغراض السياسيين، حتى صارت هذه اللغة الخشبية المتكلسة تمارس الكذب بدلاً من الحقيقة، وتؤدي إلى التعتيم والتعميم والتضليل بدلاً من التوصيل والتحديد والتوضيح.

مراسلون

بيـن لغـة الخطـاب السياسـي، ولغة الشـارع والمتـداول اليومـي تكمن الفجـوة، لغة واحدة ومفردات بمعان مختلفة. مجلة «الدوحة» اقتربت من مثقفيـن ومواطنين عرب عاديين، والتمست رأيهم فـي الفوارق الفاصلة بين الجانبين..

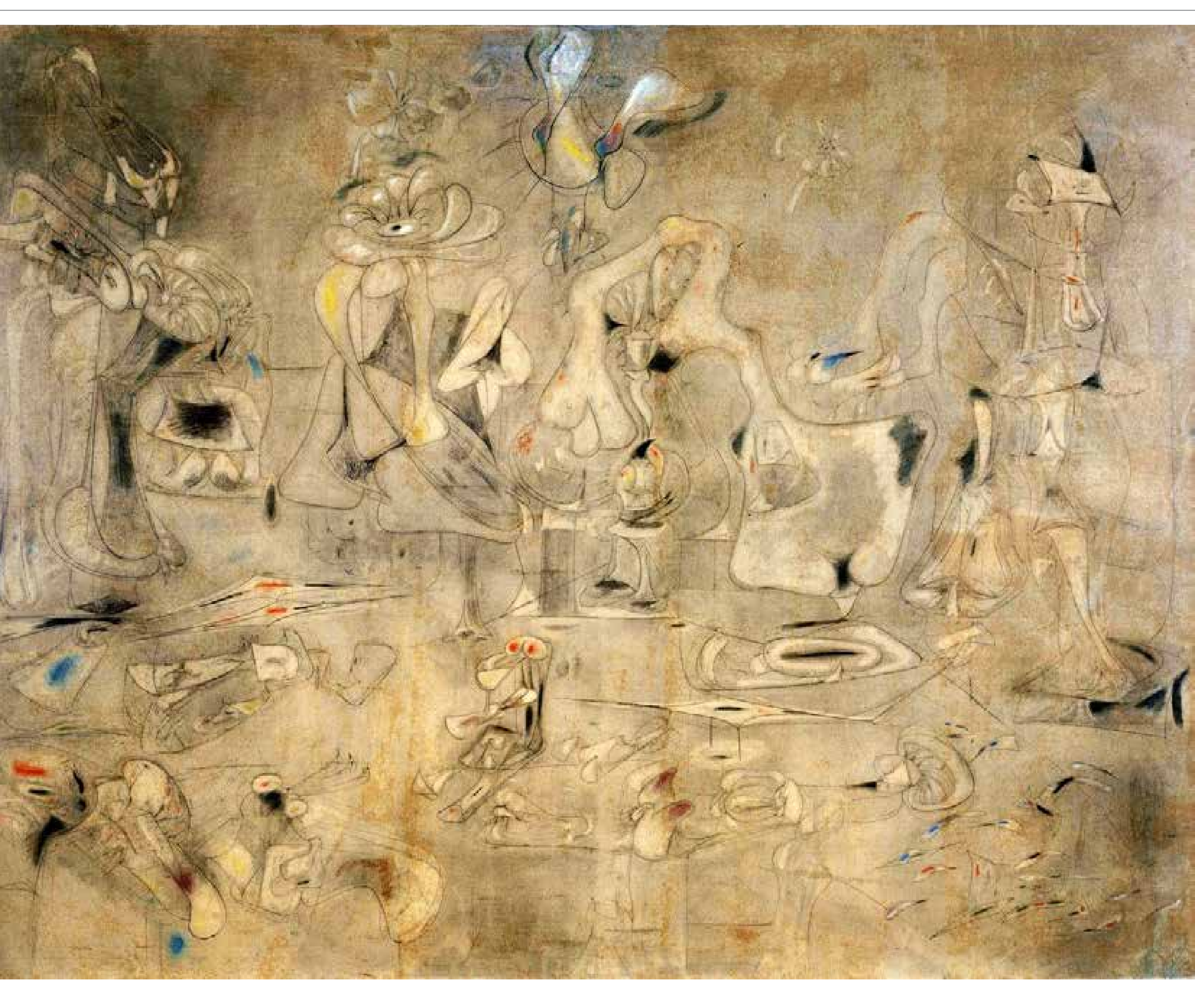
حوار الطرشان

يعتقـد الدكتـور حمـاه الله السـالم، أسـتاذ تاريـخ الفكـر العربـي الحديـث بجامعـة نواكشـوط، أن الدولـة العربيـة العميقة قامت بتأميم المعجم السياسي الحديث وأفرغتـه مـن مضمونـه، فبقيت لغة السياسـة محنطة جوفاء، حتـى إذا جاء الربيع العربي. فمن لغة الميادين ولـدت مصطلحـات أعـادت للكلمـات مفهومهـا الأصيـل الأقـرب إلـى الواقـع. ويرى الدكتور أحمد سعيد ولد أحمدو، رئيـس مختبـر التاريـخ بالجامعـة نفسـها، أن بيـن لغتـي السياسـة والواقـع انفصامـاً. فالخطـاب السياسـي يسـعى فقـط إلـى حجـب الحقيقـة وتحويلها إلـى واقـع منمق. إن خطابي السياسـة والشـارع -حسب أحمد سـعيد- متضـادان، والهوة بينهما في ازديـاد بسـبب إهمـال الساسـة مطالـب الواقـع الملحة، وانعدام قدرة الخطاب الرسمي علـى الاسـتجابة لهـا. مـن جهتـه، يشـير الدكتـور عبـد الله السـيد، العميـد المسـاعد لكليـة الآداب بجامعـة نواكشـوط، إلـى أنّ لغـة السياسـي هـي بالأسـاس لغـة خطـاب أيديولوجـي ترويجـي لسـلعة تداوليـة، تحددهـا المصالـح التي تعمل علـى تزييـن الواقـع وتنميقـه وفـق درجـات متفاوتـة. والسّاسَـة فـي نظـر الدكتـور أحمـدو ولـد امبيريـك -أسـتاذ اللسـانيات- قـومٌ (يحرّفـون الكلـم عـن مواضعـه)؛ يحرفـون المصطلحـات عـن دلالتهـا الوضعيـة، مكرّسـين اللغـة لتمجيـد رؤاهـم. أمـا الكاتـب والشـاعر التقـي ولـد الشـيخ فيذهـب إلـى القـول إن الصلـة تبـدو جليـة بيـن لغتـي الواقـع والسياسـي «المتوقـع»، باعتبـار أن السياسـة فـن الممكـن، وبمـا أن المتوقـع لا يشـبع غريـزة الإنسـان غيـر السياسـي يلجـأ السياسـي دائمـاً إلـى لغـة المجـاز للتهرب من الوصـف الدقيق لإخفاقه في الواقـع؛ ولهذا تأثير كبير في التصور القائـم لـدى كثيـر مـن النـاس والـذي مفـاده أن السياسـي والـغ فـي الكـذب مما يجعل العبارات الخشبية نوعـاً من أقراص التهدئة للتخفيـف علـى مواطنـه بلغـة ناعمـة تجافـي اللفـظ الواصـف لمـا هـو حـادث في الواقـع. وبحسـبه، فـإن العلاقـة بيـن لغتـي السياسـة والواقـع مبنيـة علـى التناقض، بحيـث يتعـذر تقليـص المسـافة بينهـا لأن لغـة السياسـة تحكمهـا الأعـراف الدبلوماسـية التـي تتطلـب الترفـع عـن رتابـة الحيـاة اليوميـة.

وفـي اسـتطلاع «الدوحـة» لآراء مجموعـة مـن الأفـراد العاديين فـي الشـارع الموريتانـي تبيـن عـدم اهتمـام أغلبهـم بلغـة سياسـية يصفونهـا بالنخبويـة والتعالـي، فـلا يتكلـف كثيـر منهـم بـذل عنـاء لمحاولـة فهمهـا، بـل إن منهـم مـن يذهـب إلـى أن الثقـة إنمـا هـي فـي الإنسـان السياسـي المخاطِـب وليست فـي الخطـاب السياسـي. والحـق أن لهـذه الرؤيـة مـا يعززهـا؛ ذلـك أن كلمـة «بولتيـك» ذات المصـدر الفرنسـي تـدل فـي المـوروث اللغـوي الشـعبي الموريتانـي علـى الاحتيـال والتمويـه.

أوهام بالمجان

لغـة اعتـاد عليهـا النـاس، لغـة يعرفونهـا جيـداً ويعرفـون أنهـا سـليلة الخشـب فـي الخطابـات السياسـية، وأن



الفرد الجزائري كما العربي يعلم أنها اللغة الأكثر استعمالاً في كل قاعدة سلطوية، وأنها لغة لا تُجانب الواقع اليومي المعيش. خليل، صاحب محل لبيع الهواتف النقالة، يقول: «في الحقيقة، نحن اعتدنا على لغة الخشب التي يتحدث بها أهل السياسة عندنا، وفي نفس الوقت ندرك أنها لغة كاذبة ومزيفة ومنافقة، وأنها تخاطبنا بخبث منمق. أعتقد أن الناس واعية وأنها لم تعد تنخدع باللغة التي ينتهجها أغلب المسؤولين في خطاباتهم السياسية أو في خرجاتهم الميدانية». أما عماد، زميل خليل في المحل نفسه، فيضيف: «لغة السياسة تختلف تماماً عن لغة الشارع، وأكثر السياسيين لا يُجيدون مخاطبة الشعب، بل إن لغة السياسي تختلف أيضاً عن لغة الإنسان العادي البسيط الذي يلهث خلف أحلامه في العيش بكرامة وأمان وطمأنينة، ويسعى إلى تحقيق ضروريات حياته ويومياته من مأكل وملبس ومأوى. لكن ما نسمعه من خطابات المسؤولين يَسقط على رؤوسنا خشباً وحجراً ورملاً. كلامهم يبتعد عن واقعنا وحياتنا، وكأن هؤلاء أتوا من كوكب آخر». ويختتم عماد مازحاً: «لو كانت لغة الخشب التي تنخرُ الخطابات السياسية عندنا، تُباع أو تُصدر لكنا من أغنياء العالم». وتقول، نعيمة، خريجة الجامعة وبطالة: «لغة الخشب نجدها في كل مكان وليس فقط في الخطاب السياسي، إنها لغة المسؤول والمدير والإدارة، وحتى لغة الموظف الذي نجده في مصالح الإدارات والبريد والمؤسسات، فأينما ذهبنا تقابلنا هذه اللغة، التي تخرج من شفاه تهذي عكس لغة عامة الناس».

وتضيف: «منذ تخرجت من الجامعة وأنا لا أسمع سوى اللغة نفسها، فكلما قابلت مديراً أو مسؤولاً من أجل التوظيف إلا وأسمع وعوداً وخطابات لا تُفرج عن أي أمل أو حقيقة. الواقع غير الذي يتحدثون عنه أو يصورنه في كلامهم، ولغة الواقع أكثر واقعية حتى وإن كانت مؤلمة أو صادمة». أما مهدي، حارس في مؤسسة عمومية، (وهو كما أخبرنا إطار جامعي تخصص هندسة معمارية)، فيرى أن هناك تناقضات كثيرة على مستوى الخطاب السياسي، الذي يرزح تحت لغة لا تمت بصلة إلى لغة الواقع والشارع، ويواصل قائلاً: «لا تقاطعات بين لغتي السياسة والشارع، فلغة السياسي تعج بالجفاف والزيف والمراوغة، وهي منفصلة عن لغة اليومي، وهذا ما يُحدث دائماً هوة بيننا».

عدم ثقة

تسعى الدولة المغربية باستمرار إلى تحيين تعاطي المغاربة مع شؤونهم السياسية وإعادة ربط الثقة بالعملية السياسية برمتها. لكن شعور التيئيس يفرض نفسه، وهو نتيجة للعديد من الإحباطات التي تراكمت سنوات. يؤكد الفاعل السياسي والجمعوي عباللطيف الصافي أن قراءة المشهد السياسي بالمغرب تطرح إشكالية الخطاب المعتمد اليوم من الطبقة السياسية ومدى ملاءمته لمتطلبات بناء الدولة الديموقراطية الحديثة. من بين أهم ما يميز الخطاب السائد بشكل عام كونه خطاباً مفعماً بالانتهازية، منفصلاً عن الواقع وبعيداً عن الهموم الحقيقية للمجتمع. خطاباً تقليدياً تطغى عليه لغة الخشب لا يساير التطورات المتسارعة التي يعرفها الشارع العربي والوطني، يقابله بروز سياسيين جدد على رأس أحزاب وطنية يستعملون لغة متكلسة تتغذى من لغة الشارع ويستخدمون عبارات تنهل من قاموس الابتذال ولا يتورعون عن السب والشتم، الامر الذي يزيد من تعميق الهوة بين الناس والعمل السياسي.

بالنسبة للكاتب عبدالله إكرامن فإن لغة الخشب باتت السمة الملازمة لسياسيينا، هي عبارة عن لغة يتنرع بها السياسي لحجب قصوره الفكري / المعرفي/السياسي،...خطاب يتحاشى مخاطبة العقل، ويركز سهامه على مشاعر عامة الناس مستعملاً أساليب الإثارة...لذلك يرى إكرامن أن «خطاب سياسيينا الحاليين خطاب انتهازيين»، من نتائجه المباشرة، انسحاب نخب المجتمعات العربية وشبابها من الممارسة السياسية.

ويستقصي القاص أيمن قشوشي هذا الوضع المليء بالمفارقات بالإشارة إلى أن لغة الشارع ولغة السياسي «يشتركان في الانفعال وفي الرغبة في التأثير، في السطحية وفي مخاطبة الأهواء» ويعتبر عبدالجبار التابي، فاعل في حزب يساري معارض، أن الدولة وعبر منظومة التعليم والإعلام والتنشئة الاجتماعية استطاعت أن تفرض منهجاً تعليمياً قائماً على الحشو في أفق استخراج أنماط بشرية تناهض التنوير والتضامن وتسابق الزمن من أجل التسلق عبر أسهل الطرق، تعادي السياسة بمفهومها النبيل القائم على المصلحة العامة في إطار الخيار الديموقراطي من أجل مجتمع منتج ومتضامن على مستويات ومجالات الفعل والممارسة اليومية. أما عماد الورداني فيقول إن لغة السياسي هي لغة تهدف إلى الإقناع والتأثير في المستمع قصد تغيير موقفه وربح صوته، بغض النظر عن المنطلقات والأهداف، وإذا كان السياسي الغربي يدرس في معاهد خاصة ومدارس عليا، فإن واقعنا العربي لا يهتم بهذه القضية، وإنما يمارس لغة غير مقنعة ومقعرة، غالباً ما تخاطب العواطف، وتسعى إلى النيل من المستمع، والاستحواذ على مدار تفكير بناء على معطيات واهية، بالمقابل، تبرز لغة الشارع كلغة مسكونة بأسئلة عريضة منها التمرد، الحاجة، البحث عن أفق أوسع. ويعتقد المبدع الورداني، أن السياسي بدهائه ظل يناور ويهادن الشارع، غير أنه سيظل مكشوفاً على الأقل للنخبة المثقفة.

سطو على العامة

في ليبيا، وبصدور الكتاب الأخضر، والبدء في تطبيق شقه السياسي المرتكز على المؤتمرات الشعبية واللجان الشعبية، بدأ الخطاب السياسي في التحوّل، وبدأ الناس في استخدام الميكروفون والدلو برأيهم، وفق ديموغوجيا غالباً تخضع لأحكام البروبوغاندا التي فرضها نظام القذافي سابقاً على وسائل الإعلام، والتي كانت كلها رسمية فقط.

من خلال تلك التجربة التي واكبتها دورات تعبوية لشرح الكتاب الأخضر، اكتسب الكثير من الليبيين ثقافة سياسية بسيطة. مع مرور الزمن ووصول البلد إلى ربيع الثورات العربية وتعدد قنوات الإعلام لم يجد المواطن العادي صعوبة في أن يتحدث في الشأن السياسي بطلاقة ودون ارتباك، بل إن الحديث اليومي في المقاهي والشوارع بين العامة نهاراً، كان نفسه يطلع بشكل منمق من قبل أكاديميين ومثقفين من النخبة تستضيفهم قنوات إعلامية بارزة.. لكن للأسف كلام هؤلاء النخبة يأتي مهلهلاً ومتكلفاً وخالياً من التلقائية والبساطة والمباشرة والصدق التي تميز كلام عامة الناس.

كثير من الأسماء المعروفة في مجال السياسة والإعلام -ونقصد ليبيا- لا يقرؤون ولا يبحثون ولا يشغلون فكرهم ولا يتحرون الدقة في نقل معلوماتهم وجلهم يعتمد على تحطيب معوله من حقول صفحات التواصل الاجتماعي.. فينتقي القضية المهمة وينتقي الكلمات والأفكار المعبرة عنها من خلال الإدراجات والتعليقات وفي المساء يطل على الشاشة متفلسفاً



بمفردات وعبارات لا تستخدم كثيراً، حافراً بين كلامه وكلام العامة هوة.

كثير ما نسمع صوتاً مرتفعاً يقول لمحدثه: «فهمني بالفلاقي»... والفلاقي هنا دارجة ليبية تعني فهمني بلغة بسيطة، أي بالعامية.. وفعلاً هذا ما يحدث. فمثلما التقط لص الرأي العام هنا مادته من الشارع والبيت والمدرسة ها هو يعيد البضاعة لأصلها الذي ولدت به كي يزيل ما أحدثته مصطلحاته من انغلاق ولبس بتقديمها للمتلقي بالشكل الذي ظهرت به أول مرة.

ونتيجة هذا النهب للغة ومن ثم تشويه المنهوب نتج خطاب سياسي مشوه تعاني لغته الانفصال شبه التام عن لغة المواطن البسيط، حيث تبدو لغة السياسي الليبي الحالية لغة موجهة بالأساس لفئة صغيرة جداً وللخارج أكثر من كونها تخاطب الداخل.. فسياسيو ليبيا الحاليون يستعملون لغة لا يتفاعل معها المواطن البسيط، تمتلئ بمصطلحات أجنبية مما جعلهم أشبه بـ«خواجات» هبطوا للتو من الخارج ولا يعرفون كنه البلاد والعباد.

تناقضات الخطاب

اذا أدركنا أهمية السياسة في حياة المواطن التونسي اليوم فإننا نستطيع أن نتبين الأهمية القصوى أيضاً لخطاب أهل السياسة ولغتهم التي قد تخفي حيلاً وأيديولوجيا ومطبات وتقع في تناقضات وتقاطعات بينها وبين لغة الشارع. عدنان الشعلاني، سائق سيارة أجرة، يعتقد أن اللغة السياسية هي لغة مصالح ولهث وراء الكراسي. غاية أصحابها نفعية بحتة، وغالباً ما يقعون في التناقض فما يقولونه، مغيرين مواقفهم حسب مصالحهم وتطورات الأحداث، ولذلك فهم لا يحوزون ثقة المواطن البسيط. أما محرز اليحمدي، وهو تاجر ملابس جاهزة، فيقول: «ما يميز لغة السياسة سواء في تونس أم في بلدان العالم هو تناقضها وعدم توازنها، ومن يقنعك اليوم قد لا يقنعك غداً وهكذا دواليك.. تتغير المواقف والخطابات بتغير الأحداث والمستجدات، ولا يراعى فيها مصلحة المواطن البسيط أو مصلحة الوطن، وإنما فقط المصلحة الحزبية الضيقة والتحالفات المصلحية الآنية». ومن وجهة نظر مقاربة، تحدث الفنان التشكيلي سمير شوشان: «بعد الثّورة كلّ فنان حرّ زاد حياة وحراكاً بتصاعد جرعات الأمل والرّغبة في العمل بعد زوال بيئة سياسيّة كانت سجناً كبيراً للمبدع خاصّة.. لكن، بمرور هذه السّنوات الثّلاث، تبيّن أنّ كراسي السّياسة سلكت إلى ضلالة أخرى لا تعرف آخرتها والدّاء دائماً سوس الكرسي ولا شيء غير الكرسي واللغة الخشبية التي يستعملها هؤلاء السياسيون في سبيل الوصول إلى غايتهم الآنية المنفعية. وهذا النّوع من السّياسيين الّذين لم يخلصوا لدماء الشّهداء لا يطمئن إليهم حتّى الاطمئنان نفسه، فما بالك بالفنّان الحالم الّذي عليه أن يتنفّس هواء وطنيّاً نقيّاً أو لا يتنفّس. فهل يظلّ حقّه في الحياة دائماً مهدّداً بزلّات السياسي الكلامية السفسطائية؟.. إلى متى يظلّ كلّ مبدع وفنّان وحالم رهين الخوف من هذا المصير المثير ؟ ألا ينضج رجل السياسة؟ ألم يحن الوقت ليغيّر بوصلته صوب دماء شهداء الوطن ودماء الوطن؟ والكف عن خطاب متناقض مع الواقع والحقيقة..».



سليم البيك

تُعـرَف أساسـاً بالمدينـة الزهريـة، لأن أكثـر مـا يميّزها هـو زهرة البنفسـج، إلا أنهـا تتميَّز بثلاثة ألوان هـي -إضافة للزهري الممتلئة بـه- الأزرق كونها ممتلئة كذلك بنبتة يُستخرج منها لون الباستيل الأزرق، والأحمر الأجوري لمبانيها المبنية بحجارة البريك.

تولوز.. مدينة البنفسج والألوان

تُعدّ تولـوز رابـع أكبـر مدينـة فرنسـية بعـد باريـس وليـون ومارسـيليا، وتجمـع فـي ثقافتهـا وعمارتهـا ومجتمعهـا بيـن فرنسـا -تحديداً نصفها الجنوبي أوكسيتانيا وهـو إقليـم شاسـع لـه لغته القديمة وعلمه وعاداته الشعبية- وإسـبانيا، حيث تبعد تولوز عن مدينة برشلونة مثلاً 254 كيلومتراً فحسب، وإيطاليا اللصيقة بأوكسيتانيا من الطرف الآخـر لـه.

تقـع تولـوز جنوبـي غـرب فرنسـا، ضمـن إقليـم «ميـدي بيرينـي»، فـي منطقـة أوت غـارون، وهـي عاصمـة الإقليـم. يقسـمها نهـر الغـارون القـادم مـن المحيـط الأطلسـي شـمال غـرب فرنسـا إلـى ضفتيـن، ويسـتمر النهـر نـزولاً عبـر قنـاة تصـبّ فـي البحـر الأبيـض المتوسـط.

تُعـرَف المدينـة بمبانيهـا وبيوتهـا القديمة والمُشيّدة من حجارة البريك، كما تكثر القصـور العتيقـة فـي القـرى المحيطـة بهـا، قصـور يمتـدّ تاريخهـا إلى ما قبل القرون الوسطى، تحوي العديد من المتاحف والحدائق والمعالم المميِّزة لها، إلا أن المَعْلَم الأشهر فيها هـي ساحة الكابيتـول.



يُعدّ مبنى الكابيتول المقابل لساحته الشاسعة مركز المدينة، وهو مقر البلدية حالياً. على أرضية الساحة دُقّ بالنحاس شعار أوكسيتانيا، وهي نجمة رباعية تتوسّط علم أوكسيتانيا بالأصفر على خلفية حمراء. ولهذا الإقليم لغته الخاصة، هي أقرب خليط ما بين الفرنسية والإسبانية، إلا أن اللغة الفرنسية هي التي عمّت الإقليم بعد توحيد الجمهورية، وصارت لغة الإقليم الرسمية كما هي لغة عموم فرنسا، والآن يندر أن نجد متحدّثين بالأوكسيتانية رغم أن البلدية هنا لا تزال تستخدمها إلى جانب الفرنسية في تسميات الشوارع والتنبيهات الصوتية في المترو وغيرها من المرافق العامة. وعلم أوكسيتانيا الأحمر بنجمته الصفراء، إضافة إلى علمَي الجمهورية الفرنسية والاتحاد الأوروبي، يعتلي مبنى الكابيتول، مركز المدينة.

أما ساحة الكابيتول فتكاد تكون مشغولة طوال أيام السنة، بين تظاهرات سياسية وحقوقية وأسواق وفعاليات وحفلات وعروض في الهواء الطلق، وبين أسواق تفترش الساحة في الأعياد والمناسبات، شهرَيْ ديسمبر ويناير تمتلئ الساحة بأكشاك على شكل أكواخ تحتفل بموسم الأعياد من نويل إلى رأس السنة، وتبيع ما يخصّ هذه المناسبات، إلا أن أهم ما تبيعه في الصقيع -حتماً- هي المأكولات والمشروبات الساخنة، وتحديداً أليغو، وهي خليط كالعجين من البطاطا والجبنة المذابة، وتؤكل مع السجق.

تكثر المطاعم والمقاهي في مركز المدينة، إضافة إلى المخابز ومحلّات البوظة والحلويات وغيرها، وتقلّ كلّما اتجهنا بعيداً إلى أطراف المدينة.

ما يميِّز المطاعم هنا هو تنوّعها ومحلّيّتها وصغر مساحات معظمها. إضافة إلى المطاعم المحلّيّة الفرنسية يمكن بسهولة الاهتداء إلى مطاعم إيطالية ولاتينية وهندية ويابانية، عدا المطاعم العربية المشرقية منها والمغاربية. ولأهالي المدينة عادات حاسمة في عدة مسائل كوجبة الغداء مثلاً، هي أولاً محصورة بين الثانية عشرة ظهراً والثانية بعد الظهر، ومعظم المطاعم -مهما كانت هويّتها- لا تقدّم هذه الوجبة خارج نطاق الساعتين المحدّدتين للغداء. استثناءات صغيرة تنفذ هي مطاعم الكريب، وهي منتشرة كذلك ويؤكل الكريب مالحاً كوجبة رئيسية تُعَدّ بالدجاج والجبنة مثلاً، أو حلواً كتحلاية. عادة أخرى هي ضرورة اشتمال الوجبة على مقبّلات تكون عادة سلطة، ووجبة رئيسية، وتحلاية، وفنجان قهوة يختتمها جميعها، وللجبن هنا مكانة لا ينافسه عليها غيره من المأكولات، هو حاضر على الأغلب في أيّة وجبة، إما ضمن السلطات أو الوجبة الرئيسية أو التحلاية التي قد تكون قطعة من الجبن وحسب، وفي فرنسا إجمالاً 400 نوع مختلف من الجبنة. أما الوجبات المعروفة هنا فهي كبد البط واسمها الفواغرا والستيك مع البطاطا المقليّة، وما يميّز تولوز فرنسياً هي -حصراً- الكاسوليه، وبطبيعة الحال هنالك الكسكس القادم من المغرب العربي والذي صار من الأكلات الشائعة في تولوز كما في باقي فرنسا. ومن حسن حظّ أهالي المدينة أن تقلّ لديهم تلك المطاعم الأميركية المنتشرة في كافة أصقاع الأرض، وما وُجِد منها لا يَفِد إليها غير طلاب المدارس.

تولوز هي ثالث أكبر المدن الطّلابية في فرنسا بعد باريس وليون، وجامعتها بتفرّعاتها تُعَدّ من أهم الجامعات في فرنسا، ومجتمعها الطّلّابي متنوّع حيث يفدها الطلاب من باقي أنحاء أوروبا والعالم.

تأسّست جامعة تولوز المتفرّعة حالياً لثلاث جامعات، في القرن الحادي عشر عام 1229، وكحال باقي الجامعات الأوروبية في باريس وغيرها فقد تأسّست في الوقت الذي بدأ فيه الأوروبيون بعمليات طويلة لترجمة المؤلّفات العربية القادمة عبر الأندلس القريبة جغرافياً من تولوز، إضافة إلى الترجمة عن الفلسفة الإغريقية.



هنالك حالياً جامعة تولوز الأولى المتخصّصة بالحقوق والاقتصاد والإدارة، وجامعة تولوز الثانية (لو ميراي) المتخصّصة بالعلوم الإنسانية والآداب والفنون واللغات، وجامعة تولوز الثالثة (بول ساباتييه) المتخصّصة بالعلوم والتكنولوجيا والطب، إضافة إلى معاهد هندسية وتقنية تشكِّل بمجملها جامعة تولوز المعروفة.

صناعياً، قد لا يَعرف الكثير أن طائرات (اير باص) هي فرنسية وتولوزيانية بالتحديد، وتولوز هي مركز الصناعات الجوّية الأوروبية لاحتوائها على عدّة صناعات في هذا المجال، إلا أن مصانع «اير باص» في المدينة تُعدّ من المعالم السياحية التي يقدها الزوّار على مدار السنة.

اليد العاملة العربية، المغاربية تحديداً، حاضرة في جميع المجالات الصناعية في المدينة. أما المنطقة التي يكثر بها العرب فهي أرنو بيرنار القريبة من مركز المدينة، الكابيتول. وهي ساحة تطلّ عليها محلّات ومطاعم عربية حيث تكثر أسياخ الشاورما (يسمّونها كباب) وخبز التنّور، وكذلك المقاهي التي يمكن فيها تناول الشاي المغربي والحلويات العربية. توجد في الساحة كذلك محلّات تبيع ما يصعب على العرب إيجاده في باقي أسواق المدينة، من مستلزمات المطبخ العربي من بهارات ومواد إعداد الأكلات العربية، إلى أدوات المطبخ، والملابس، ومقتنيات البيت العربي التقليدي، مشرقاً ومغرباً.

أما الرياضة الأكثر شيوعاً هنا فهي الرغبي، بخلاف بقية المدن الفرنسية، نظراً إلى البطولات التي حقّقها فريق المدينة على المستويين الأوروبي والدولي، فشعارات الفريق وملابسهم. وكرات الرغبي تسهل رؤيتها في المدينة ومحلّاتها وحتى إعلاناتها، (استاد) النادي يقع في المنتصف على جزيرة صغيرة في نهر الغارون بين ضفّتَي المدينة. ولرياضة الرغبي صفحات خاصة في الصحف المحلّيّة في تولوز، غير الصفحات المخصّصة للرياضة بالمجمل.

أما الصحافة هنا، فكباقي المدن الفرنسية توجد الصحف الوطنية مثل «لوموند» و«ليبراسيون» وغيرهما، وتوجد كذلك صحف محلّيّة كصحيفة «لا ديبيش» المعنية أساساً بتولوز، وتوجد -بطبيعة الحال- الصحف المجّانية والإعلانية والموزَّعة على مداخل محطّات المترو في المدينة كـ «مترو نيوز» و«ديريكت ماتان»، وهذه هي الأكثر قراءة إلا أن قراءتها قد لا تزيد على خمس أو عشر دقائق، مدّة الركوب في المترو.

المدينة قديمة، وتحوي العديد من المباني الأثرية، من كنائس ومتاحف وبيوت وكذلك الممرات، يفصل نهر الغارون ضفّتَيها المنفصلتين أساساً من ناحية العمارة والمجتمع تاريخياً، فالضفة الجنوبية كانت قديماً مناطق الطبقات السفلى من المجتمع، وتطل الضفة مباشرة على مياه النهر، والمباني فيها أصغر، ولا كنائس كبيرة، ولا شوارع عريضة. الضفة الشمالية كانت قديماً مناطق الطبقات العليا من المجتمع في تولوز، حتى إن جداراً عالياً يفصل الضفة عن النهر، وهي منطقة أعلى من نظيرتها في الجنوب، تحوي مركز المدينة قديماً وحديثاً، كما تحوي أهم أسواقها وشوارعها ومرافقها السياحية.

في الضفة الشمالية وقريباً من الكابيتول، توجد كنيسة سان سيرنان التي أضافتها منظمة اليونسكو عام 1998 إلى قائمة التراث العالمي، وهي كنيسة قديمة بمبنى دائري تغطيه الزخارف خارجياً وداخلياً، ولا تزال مفتوحة للمصلّين كما للسائحين. هنالك معلم آخر تَمَّ أضافته إلى قائمة التراث العالمي، هي قناة كانال دو ميدي التي حفرها الفرنسيون في القرن السابع عشر والتي أوصلوا بها نهر الغارون القادم من المحيط الأطلسي إلى البحر الأبيض المتوسط جنوباً.

ثقافياً، تعجّ المدينة بالمراكز والفعاليات، على غرار متحفها الأكبر وهو متحف أوغستان الواقع في مركز المدينة والمجانب لأحد أكثر مناطقها ازدحاماً وهي الإسكيرول، هو متحف دائم للفنون الجميلة يحوي قطعاً أثيرة من اللوحات والمنحوتات، كما يقوم سنوياً باستضافة معارض مؤقّتة تمتدّ لأشهر، كحال باقي المتاحف الكبيرة في فرنسا والعالم.



هنالـك متاحـف عـدّة ومتخصّصـة فـي المدينـة إلا أن الملفت فـي أحدهـا، وهـو متحـف صغيـر نسـبياً بُنـيَ أساسـاً كمنـارة علـى ضفّـة الغـارون، واسـمه شـاتو دو، الملفت فيـه أنـه أحد أقدم المعـارض المكرّسـة للصـور الفوتوغرافيـة فـي العالـم، وقد تأسَّـس كحاضـن دائـم لمعـارض تتنـاوب عليـه منـذ سـبعينيات القـرن الفائـت، ومـا يـزال حتـى الآن يسـتضيف معـارض فوتوغرافيـة عـدّة في المدينـة، علمـاً أن جـدران الضفـة الشـمالية علـى ضفـاف الغـارون تشـكّل أحيانـاً معـارض لصـور فوتوغرافيـة ضخمـة تُشاهَد من بعـض شـوارع المدينـة.

فـي تولـوز فرق مسـرحية ومسـارح تابعـة للبلديـة وهـي الكبيـرة منهـا، وأخرى صغيرة أكثر محلّيّـة، ويصعب إيجاد شـارع رئيسـي خالٍ -هـو أو أحد أزقتـه- مـن هـذه المسـارح.

لـدُور السـينما هنـا حضـور كذلـك يعكسـه الازدحـام شـبه الدائـم فـي صالاتهـا، منهـا التجاريـة كسـينما غومـون وأو جـي سـي، ومنهـا مـا يُعرَف بـ(سـينما الفنـون والتجريـب) كسـينما يوتوبيـا التـي سـتفتتح قريبـاً الـدورة الأولـى لمهرجـان الأفـلام العربيـة، وآبـي سـي، ولـكل مـن النوعيـن طبيعتـه مـن الـزوّار،دور السـينما التجاريـة عـادة مـا تمتلـئ بطـلاب المـدارس، الأخـرى تمتلـئ بالأنضـج وبالأكبـر عمـراً.

إلـى جانـب محطّـة القطـار الرئيسـية فـي المدينـة، محطـة ماتابـو، توجـد المكتبـة الرئيسـية، وهـي مبنـى ضخـم مـن أربـع طوابـق، يُسـمّى محلّيّـاً «الميدياتيـك» كونـه لا يقتصـر علـى الكتب والصحـف ومنهـا العربيـة، بـل يقدّم مـادة وخدمة تلفزيونيـة وصوتيـة وكمبيوتريـة وسـينمائية واسـعة لزائريـه، إضافـة إلـى الفعاليـات الثقافيـة التـي يقيمهـا. كمـا يوجد العديد من المكتبات الصغيـرة التابعـة للمكتبـة المركزيـة هـذه تتـوزّع فـي شـوارع المدينـة وأزقّتهـا، يمكـن اسـتعارة الكتـاب أو الفيلـم من أي منهـا وإرجاعـه إلـى أي منهـا كذلـك.

فـي المدينـة خدمـة مواصـلات متنوّعـة، الوسـيلة الأساسـية والأسـرع هـي متـرو الأنفـاق، بخطّيـن يوصـلان إلـى المناطـق الأساسـية فـي المدينـة وعند أطرافها، يليـه الباصات بأعدادها الكبيـرة والتـي تـؤدي بالمتنقّـل إلـى شـوارع وطرقـات قـد لا يوصـل إليهـا المتـرو، فكثيـراً مـا يسـتقل أحدهـم كُلّاً مـن المتـرو والبـاص للوصـول إلـى غايتـه. مؤخَّـراً، فـي شـهر ديسـمبر/ كانـون الأول، تَـمَّ افتتـاح التـرام ليوصـل إلـى مـا قـد لا يوصِـل إليـه المتـرو، أمـا الوسـيلة الأكثـر اسـتخداماً للتنقل هنـا فهـي الدراجـة الهوائيـة التـي لهـا طرقـات ومواقـف خاصـة بهـا، وتحديـداً فـي مركـز المدينـة ومـا حولـه، فعشـر دقائـق كافيـة للوصـول للمكان المـراد ضمن المركز، وهـو عند سـكّان المدينـة أسـلوب حيـاة لا يتوقّـف شـتاءً رغـم البـرد والصقيـع.

المدينـة بموقعهـا الجغرافـي جنـوب فرنسـا وبالقرب من الحـدود الإسـبانية باتـت متأثّـرة بالثقافـة الإسـبانية بالمجمـل، كمـا تَأْهَـل بالعديـد مـن الفرنسـيين مـن أصـول إسـبانية وهـم أبنـاء اللاجئيـن إليهـا هربـاً مـن حكـم الدكتاتـور فرانكـو فـي النصـف الثانـي مـن القـرن الفائـت، ويظهـر ذلـك واضحـاً مـن خـلال الفعاليـات الثقافيـة فـي المدينـة إضافـة إلـى المطاعـم والمقاهـي، وانتشـار اللغـة الإسـبانية بشكل ملحـوظ، فقسـم اللغـة الإسـبانية في جامعـة تولوز هـو الأقوى فرنسـياً. صـارت المدينـة خليطـاً بيـن الفرنسـي والإسـباني وقليل من الإيطالي إضافة إلـى العربـي الحاضـر فـي نسـيجها العـام لقربهـا كذلـك مـن سـواحل البحـر الأبيـض المتوسـط.

أخيـراً، لا مهـرب مـن الحدائـق أينمـا توجّهنـا، وفـي جميعهـا نوافيـر بمنحوتـات تميّـز كلاً منهـا، فالمدينـة، إضافـة إلـى ألوانهـا الزهريـة والزرقـاء والحمـراء، هـي خضـراء بامتيـاز، فالأشجار على الطرقات والحدائق في كل ساحة، إضافة إلى الحدائق العامة الشاسـعة، وأكثرهـا شـهرة الحديقـة اليابانيـة، وجـاردان دي بـلان الممتلئـة بأشـجار ونباتـات عديـدة ومتنوّعـة تَـمَّ جلبهـا مـن أنحـاء مختلفـة مـن العالـم.

تولـوز منسـجمة ومتنوعـة بشـكل واسـع. خليـط الثقافة المنعكس على مجتمعهـا وفعالياتـه الثقافيـة والفنيـة يحكـي عـن هـذا التنـوُّع والانسـجام. وهـي، بخـلاف العواصـم الكبيـرة، مـا تـزال تحافـظ علـى شـيء مـن المحلّيّـة لـه رائحتـه ومذاقـه ومشـهده الخـاص.

عندما طلبت مني مجلة «الدوحة» الغرّاء الكتابة عن الفيلسوف الراحل روجيه غارودي(1913 - 2012) في ذكرى وفاته الثانية، ترددت كثيراً لأنني في الواقع احترت من أية زاوية أتناوله بعد أن أصدرت عنه كتابين ومجموعة من المقالات، وتابعت بنفسي محاكمته وسجلت تفاصيلها. وكانت لي به صداقة خاصة دامت أكثر من عشرين عاماً في باريس. وسافرنا سوية إلى بغداد.

د. شاكر نوري

روجيه غارودي

روح وغبار

لكنني وجدت من المناسب أن أعود إلى سيرته الذاتية أو بالأحرى إلى منكراته المعنونة (طوافي وحيداً حول القرن)، الذي لم يترجم بعد إلى اللغة العربية حسب علمي. ومن الطريف أنه نُشر في بيروت من قبل دار الفهرست (1999). لا زلت أتنكر ما قاله لي في مكتبته الكائنة في السرداب السفلي من منزله عندما أهداني إياه. «ينقص المنكرات ما عانيته من محاكمتي، ولكنك تعرف التفاصيل يمكنك أن تكمل الفصل الأخير من حياتي لأنك شهدت بنفسك ما حلّ بي».

من العجيب، إنه يتحدث عن الحياة والموت في تشابكهما العظيم، لا يتردد من الحديث عن رحيله عن هذه الأرض قائلاً: «كثيراً ما كنت أحلم بموت بدون نعش أو قبو، بل أغور في الأرض، وأرتدي معطفاً كونياً، ينسج الحياة من حولي». ثم يستشهد بقول شاعر المقاومة الفرنسي بول ايلوار «لأنني روح وغبار، سأحيا في جنور حبيبات القمح الخضراء». تحدث غارودي في هذا الكتاب الحميمي الهام عن تداخل الخاص بالعام. ينتقل من السنوات الأولى لتلقيه التربية والتعليم، من عام 1918 إلى عام 1945، وكنلك عن الحب، الفروقات بين ماركس وكيركيجارد، الحب في زمن التعنيب أثناء الحرب العالمية الثانية، المنفى والموت، حرب الجزائر، تحرير باريس، علاقته بالحزب الشيوعي، سنواته الأربع عشرة في البرلمان، ولقائه بكبار الكتّاب والشعراء أمثال نيرودا وايلوار وباشلار، أستاذه، وسارتر، والحوار المسيحي الماركسي، والتغييرات التي طرأت على فكره وحياته، وكنلك الفصل الأخير من حياته واعتناقه الإسلام.

كانت التحولات لحظات عصيبة في حياته، لكنها لم تخل من الجانب الأدبي الحالم، وغارودي قبل أن يكون مفكراً وفيلسوفاً، فهو أديب كتب عن معظم الكتّاب والشعراء الفرنسيين والعالميين بروح أدبية صافية. ونجد شنرات من هنا الأدب في سيرته الذاتية، فهو يفرد صفحات كاملة لقصة حبه ولقاءاته مع النساء، ويمكن أن أقتطف ما يقوله بإيجاز: «الحب هو أول خروج من الذات. الحب يعلمنا التضحية، وهي القانون الشامل للحياة. ليس الحب لحظة في الحياة، بل اكتشاف الحواس والأحاسيس. الحب في كل كائن هو الفعل الذي يبدع. وهنا الحب بالنسبة لي كالبحر». هنا ما كتبه في خاتمة الكتاب.

ثم يفرد غارودي فصلاً كاملاً عن الإسلام وكيف اعتنقه، قائلاً: «كثيراً ما يتردّد على أسماعي: لماذا اخترت اعتناق الإسلام؟ مثلما حصل لي مع الماركسية تعرفت على الإسلام من خلال الكتب قبل أن أصبح مؤمناً. في الحقيقة، لم يكن لقائي الأول مع الإسلام في إطار المعرفة بقدر ما كان في إطار الوجود: أثناء نفيي إلى الصحراء (ألقي القبض علي في سبتمبر عام 1940 في الوقت الذي لم يكن النفي والإبعاد معروفاً في ألمانيا)، وفي معسكر التعنيب في «الجلفة» نظّمت مع بعض الرفاق عصياناً من أجل الترحيب بمجموعة قديمة من الألوية الدولية (تم نقلهم من معسكر «القل» لينضموا إلى معسكر

«الجلفة»). وقد قام القائد الفرنسي للمعسكر بإعطاء أوامره بإطلاق النار علينا، كانت فرقة الإعدام تتألف من المناوشين الجزائريين، وكانوا ينتمون إلى طائفة مسلمة تنحدر من الجنوب، يعرفون بـ «العباد» أي «متطهري الإسلام»، قاموا بتنفيذ جميع الأوامر باستثناء أوامر إطلاق النار علينا أو حتى ضربنا بإيعاز من القائد الغاضب، وعرفت السبب فيما بعد، إذ إن تنفيذ إطلاق النار علينا كان يتناقض مع شرف أولئك المحاربين المؤمنين، حيث إن الرجل المسلّح لا يسمح لنفسه بإطلاق النار على رجل غير مسلّح. ومنذ إطلاق سراحي في الجزائر، عكفت على دراسة الثقافة التي تجسّد هذا المبدأ وهذا السلوك. لم يكن اعتنائي بالإسلام كثقافة فقط، بل كإيمان».

لم يتعرض مفكر وفيلسوف وكاتب فرنسي كما تعرض له روجيه غارودي من اضطهاد فكري سواء من اليساريين أو اليمينيين، لأنه في واقع الأمر زعزع المفاهيم السائدة التي تراكمت منذ عهود الهيمنة الكولونيالية. فقبل أن ينتقد إسرائيل، كانت دور النشر الفرنسية قد نشرت له ما يزيد على أربعين كتاباً، ولكنه بعد ذلك أصبح ينشر كتبه على حسابه الخاص. وكتابه «الأساطير المؤسسة للصهيونية» كلفه محاكمة مدوية عام 1998، حكمت عليه بدفع غرامة مالية مع سجن بدون توقيف، لأنه انتقد إسرائيل وشكك في المحرقة اليهودية، وهذا ما لا يُسمح به في فرنسا. من ناحية أخرى، إن اعتناقه للأسلام هو الآخر أربك جميع الأطراف ولم يجد أي فهم له من أي طرف من الأطراف لأن الجميع خاضع للمفاهيم السائدة ولا يريد التغيير، الذي ظل هاجس غارودي على مرّ سنوات حياته. وليس أبلغ مما قاله لي في إحدى حواراتنا: «وجدت أن الحضارة الغربية قد بُنيت على فهم خاطئ للإنسان، وأنه عبر حياتي، كنت أبحث عن معنى معين لم أجده إلا في الإسلام».

وفي الحقيقة، لم يلق سوى الفهم المحدود من قبل أصدقائه، على سبيل المثال، المحامي والمفكر الراحل جاك فيرجيس قال فيه: «في الندوة التي جمعتني مع البروفيسور روجيه غارودي في دمشق سمعته يتحدث ويهاجم الرأسمالية منذ كان شيوعياً، وكلانا كان لديه نفس الهدف، وهو أن يدعم العدالة. وكلانا كان ضدّ التركيز على الثروة، لأنّ الاهتمام بجمع الثروة ليس بعدل. لقد اتّبع غارودي المبدأ الماركسي الذي يسعى لتحطيم الملكيّة، في حين أنّني كنتُ أعتبر الملكيّة مفتاحاً للحريّة. لكن كلانا كان يرى أن الملكيّة تؤدّي في النهاية إلى الظلم وعدم انتشار العدل، وكلانا كان يدعو إلى نظام يدعو إلى إنتاج وإعطاء العدالة للجميع . . لذلك وجدنا أنّ الإسلام هو الحلّ الوحيد(...) وأنا كمحام كنتُ أسعى إلى مبادئ ليست من وضع البشر..».

سيرة ذاتية مدهشة حقاً، فهو شاهد على قرن بكامله لا تفوته التفاصيل، كتب ذلك بعشق خاص للأحداث. وهو لم يكتب إلا عن التجارب التي عاشها. عبر هذه الصفحات يتحدث غارودي عن لقاءاته، من ستالين إلى عبد الناصر، ومن شارل ديغول إلى فيدل كاسترو، ومن باشلار إلى جان بول سارتر، ومن بابلو نيرودا إلى بيكاسو.

وهو يؤكد في مقدمته بأن «هذا الكتاب ليس كتاب اعترافات ولا كتاب وصيّة ولا توديع للحياة». وفي الحقيقة، فهو يشبه دليلاً إلى العصر الذي عاشته البشرية، ينهل منه الروائيون والكتّاب والشعراء والسياسيون والباحثون، لأنه يقدم عصارة ما عاشه بكل حلوه ومره، وخاصة عبر تياراته الفكرية الأساسية: الرأسمالية والشيوعية والمسيحية والإسلامية التي طبعت العصر وكل العصور بطابعها، والمهم في سيرة غارودي أنه كان أحد أبطالها، ليس بالضرورة المنتصرون الآنيون، بل الخالدون.

حميد عبد القادر

تسبب تحوّل روجيه غارودي، من مثقف يساري ستاليني إلى معتنق للإسلام، في عزله، وفي عداء المثقفين الفرنسيين لأفكاره. وأصبح الجميع يرتاب منه بشكل لا رجعة فيه، بسبب مواقفه المناصرة للقضية الفلسطينية، وكتاباته في مسألة المحرقة، وتشكيكه في الأرقام الشائعة حول إبادة يهود أوروبا في غرف الغاز على أيدي النازيين، إبان الحرب العالمية الثانية، وهي المسألة التي أوصلته إلى المحاكم سنة 1998، فصدر حكم قضائي ضده بتهمة «الحقد العرقي»، فلم يجد يومها من سند في محنته سوى المحامي جاك فيرجيس (1952 - 2013) والقس بيار (1912 - 2007).

محنة التهميش

تسبب تحوّل روجيه غارودي، من مثقف يساري ستاليني إلى معتنق للإسلام، في عزله، وفي عداء المثقفين الفرنسيين لأفكاره. وأصبح الجميع يرتاب منه بشكل لا رجعة فيه، بسبب مواقفه المناصرة للقضية الفلسطينية، وكتاباته في مسألة المحرقة، وتشكيكه في الأرقام الشائعة حول إبادة يهود أوروبا في غرف الغاز على أيدي النازيين، إبان الحرب العالمية الثانية، وهي المسألة التي أوصلته إلى المحاكم سنة 1998، فصدر حكم قضائي ضده بتهمة «الحقد العرقي»، فلم يجد يومها من سند في محنته سوى المحامي جاك فيرجيس (1952 - 2013) والقس بيار (1912 - 2007). فقد تلقى نقداً من كل جانب، بل حتى من المفكر إدوارد سعيد، الذي قال عنه كلاماً قاسياً بسبب آرائه بخصوص المحرقة، فحذر المثقفين العرب من الأفكار التي يروج لها غارودي، ليتحول الشيوعي السابق إلى مثقف ومفكر إشكالي مثير للجدل، ترك بصمة واضحة على عصره، في انتظار أن يلقى من ينصفه ويعيد له الاعتبار.

الدين محفزاً

شكلت صلة غارودي بالدين، وعلاقته بالتنمية الاقتصادية، نقطتي تحول في نظرة المثقفين الغربيين لمساره ولأفكاره، حيث طرح قضية قدرة الدين على لعب دور إيجابي في بناء الاشتراكية في كل من مصر والجزائر. وهي الفكرة التي تتناقض مع ما ذهب إليه الزعيم الثوري آرنستو غيفارا، الذي أسر للمسؤولين الجزائريين، وعلى رأسهم الرئيس أحمد بن بلة، خلال زيارته للجزائر عام 1963 بأن الإسلام يتعارض مع بناء الاشتراكية. وذهب غارودي إلى حد اعتبار الدين «حافزاً» وليس «أفيونا للشعوب» كما روجت له الماركسية. وأصبح الحزب الشيوعي الفرنسي الذي انضم إليه غارودي بدءاً من 1933، ينظر إلى الراحل نظرة شك وارتياب، بالأخص عقب الجدل الذي دار بينه وبين لويس ألتوسير (1918 - 1990)، حول «إنسانية النظرية الماركسية»، مما أدى في النهاية إلى طرده من الحزب سنة 1970.

وتعد مواقف غارودي من «إنسانية الماركسية»، كجزء من رسالة الدكتوراه التي ناقشها بعنوان «النظرية المادية في المعرفة». وقد أوصلته هذه النظرة النقدية لتأليف كتاب حول النقد الأدبي والفني بعنوان: «واقعية بلا ضفاف»، انتقد من خلاله نظرية الواقعية الاشتراكية الكلاسيكية، واعترض على فلسفتها «التي تجمد الفنون والآداب، وتجعل من الالتزام بالنظرية أو المجتمع إلزاماً حديدياً صارماً يخنق الإبداع الفني ويخمد أنفاسه».

تهميش غارودي من قبل الحزب الشيوعي، أدى به إلى إعادة النظر في أفكاره، فطرح فكرة التقارب بين الماركسية والمسيحية في كتابه الشهير «نداء إلى الأحياء». وكان ذلك بداية تبلور فكرة «حوار الحضارات» التي شكلت لاحقاً نقطة



أساسية في مساره الفكري خلال الثمانينيات والتسعينيات، وردد غارودي خلال هذه المرحلة مقولته الشهيرة:«إن الحضارة الغربية تكمن فيها عقيدة ملعونة ظلت تلاحقها منذ الإغريق واليهودية إلى اليوم هي عقدة الاستعلاء والتفرد التي ستكون سبباً في انهيارها». ليكتب في كتابه الأكثر شهرة «من أجل حوار للحضارات»، أن الظلام خيّم على أوروبا، لما انهزمت الجيوش العربية في بواتييه(أو ما سمي معركة بلاط الشهداء). وهي فكرة سبقه إليها الروائي الفرنسي أناتول فرانس. بعدها انتقل غارودي لمواجهة «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية»، فتأكدت القطيعة بينه وبين المثقفين الفرنسيين بشكل نهائي. وأصبح مثقفاً يغرد خارج السرب، بالأخص بعد نشره لكتاب «طوافي وحيداً حول القرن»، وكتابه «كيف نصنع المستقبل؟» أين يعثر القارئ على نظرته السلبية تجاه الحضارة الغربية الحديثة، مركزاً على ظاهرة العنصرية واستبعاد الآخر. وفي كتابه «حفارو القبور: الحضارة التي تحفر للإنسانية قبرها» تناول غارودي القضايا السياسية والدينية العالمية والتدهور الأخلاقي ومسألة التطرف كاستمرار للحروب الصليبية في الغرب، واختلال نظام العالم. وفي روايته الوحيدة الصادرة بعنوان «من أكون في اعتقادكم؟» تحدث غارودي عن الجيل التائه الذي ينتمي إليه، وكتب ما يلي: «إن بطلي الرئيسي ينتمي إلى جيل يبهرني. الجيل الذي ولد منتصف القرن تماماً، وقد بلغ الثامنة عشرة سنة 1968، وسيبلغ الخمسين سنة 2000، ولقد عرف المخدرات واشترك في العصابات وسلك طريق (كاتماندو) وعانى أحلام تشي غيفارا، وكذلك قلق العصر النووي».

انفتاح

كتب غارودي في «الإسلام دين المستقبل»، عن شمولية الإسلام، ما يلي: «أظهر الإسلام شمولية كبرى في استيعابه لسائر الشعوب ذات الديانات المختلفة، فقد كان أكثر الأديان شمولية في استقباله للناس الذين يؤمنون بالتوحيد وكان في قبوله لاتباع هذه الديانات في داره منفتحاً على ثقافاتهم وحضاراتهم. والمثير للدهشة أنه في إطار توجهات الإسلام استطاع العرب آنذاك ليس فقط إعطاء إمكانية تعايش وتمازج لهذه الحضارات، بل أيضاً إعطاء زخم قوي للإيمان الجديد: (الإسلام). فقد تمكن المسلمون في ذلك الوقت من تقبل معظم الحضارات والثقافات الكبرى في الشرق وإفريقيا والغرب، وكانت هذه قوة كبيرة وعظيمة له، وأعتقد أن هذا الانفتاح هو الذي جعل الإسلام قوياً ومنيعاً».

أدى اعتناق غارودي للديانة الإسلامية سنة 1981، في وقت بدأت فيه مظاهر الأصولية الدينية في البروز في العالم العربي الإسلامي، إلى وضعه في خانة «المثقفين المغضوب عليهم». فحرم من الظهور في وسائل الإعلام، ولقيت مخطوطاته رفضاً ونفوراً من قبل دور النشر الباريسية، التي نشرت في السابق أهم أعماله حول الماركسية. وبينما كان الغرب يستعد للشروع في حرب ضد ما سمي «العدو الأخضر»، كان غارودي بصدد تأليف سلسلة كتب حول الديانة الإسلامية. وفي تلك الفترة بدأت الساحة الثقافية الفرنسية تخضع لسيطرة مثقفين فرنسيين مناصرين لإسرائيل، كنتيجة لاعتناق جان بول سارتر أفكار مناصرة الدولة العبرية. وسرعان ما انتقلت تلك الأفكار إلى جيل جديد من فلاسفة يمثلهم برنارد هنري ليفي، آلان فينكلكروت وباسكال بروكنر وغيرهم من «الفلاسفة» المنظرين لنظرية «صدام الحضارات»، وعدم تلاقي الشرق مع الغرب. لقد أصبح غارودي، بفعل هذا الجدل والتأثير المتنامي، رمزاً للمثقف المتمرد في منظومة ثقافية غربية تهاب الاختلاف.



الأعمال الفنية للملف: ضياء العزاوي - العراق



فلسطين

انتصارات لم تُروَ

فلسطين 1948 - فلسطين 2014. التاريخ ليس- فقط- لاستحضار مأساة بل- أيضاً- للعودة إلى انتصارات صغيرة ومهمّة، خصوصاً في الشقّ الثقافي من القضية، تحقَّقت في السنوات القليلة الماضية: الانضمام إلى منظمة (يونسكو)، المصادقة على القرار 19/67 وإقرارها كبلد ملاحظ غير عضو في الأمم المتحدة، وتواصل الحضور الفلسطيني الثقافي في محافل دولية، هي كلها عوامل تؤكّد على استمرارية التفاعل مع القضية، التي توارت قليلاً (إعلامياً) في السنوات الثلاث الماضية، بسبب تداعيات الربيع العربي.

ربما كان الزمن وحده كفيلاً بمداواة ما تخلّفه الذات في نفسها من جراح يصبح كلّ واحد منها أشبه بالبئر السحيقة التي لا قرار لها، غير أنه بإمكان الزمن ألاّ يحترم هذه القاعدة ويتجاوزها إلى حالة الاستثناء الخالدة التي تكتسب ديمومتها من قوّة ما تحمله من رمزية في حياة أمّة من الأمم.

عبد القادر رابحي

محاكاة الذات

حالة الاستثناء هذه هي التي بإمكانها أن تنطبق على الذات العربية وهي تتنكّر بين الفينة والأخرى سفر الخيبة الموروث ممّا اصطلح على تسميته بنكسة 67، وقبلها نكبة 48، في ما توفّره من قرائن دالّة على ثواء الرؤية الهزائمية في بنية الفكر العربي بما هو صورة عاكسة لما يعتمل في الذات الجمعية من خيبة وجودية رافقت مسيرته السياسية والاجتماعية طيلة ما يتجاوز القرن من الزمن، هو مقياسُ مدّةٍ ما صارت عليه الأمم من تطوّر، وما آلت إليه حالة الإنسان العربي من تقهقر ونكوص.

ليست كل الهزائم تشبه بعضها بعضاً. فثمة هزائم أحسن في حياة أمّة ما من عديد الانتصارات الباهتة التي تحقّقها أمم أخرى نظراً لما تحمله للمنهزم من حقيقة لا تزيده إلا معرفة بذاته وبإمكاناتها في تجاوز ما حدث لها من انكسارات خلال فترة محددة من تاريخها بسبب اختلال في الرؤية، ووهن في الجسد، وغموض في المفاهيم.

هذا النوع من الهزائم لا يمكنه إلا أن يعيد تشكيل ما ارتجّ من الذات من بناء وجب التفكير في تفكيكه كليّاً وإعادة

بنائه وفق أسس أكثر عمقاً وصلابة، فيدفعها ضرورةً إلى تجاوز إخفاقاتها الروحية والمنهجية من أجل إثبات قدرتها على البقاء.

لم تكن لاءات الخرطوم المرفوعة فوق الأبنية المتهالكة عقب هزيمة 67 أعلاماً مرفرفة تدرأ ما يمكن أن يترسّب من خيبة في صلب التصوّر المتفائل للأمّة، غير صورة الذات البائسة التي ستكرّس بعدًا جديداً تتلهّى به الجموع المحيطة بقصر السلطان. ولعل هذا البعد لم يكن غير هذا الصّدى، صدى الهزيمة، الذي اكتشفته هذه الجموع، خاصة المثقفة منها، بوصفه إنجازاً وحيداً قادراً على تخدير ما تبقى من بحّة في القصبة الهوائية للإنسان العربي المختنقة أصلاً، جراء رفع صوتها في الفراغ، من وقع صراخ ساستها ومثقفيها في وجه ما يعتقدون أنه الهزيمة التي أدت إلى النتيجة التي آل إليها المجتمع العربي وهو يحاول أن يجد له مكانة بين شعوب العالم الطامحة إلى التقدم والرقيّ بعد مرحلة من الانحطاط دامت ما دامت من الزمن الثقيل الذي كان بمثابة السمّ المخدّر لحركة ما كانت عليه هذه الأمة من فاعلية حضارية، وما أضافته للإنسانية من حركية فكرية ومعرفية إبان أوجها الحضاري.

فهل كانت الهزيمة، في نظر المثقف العربي الخارج لتوّه من أسر التصور الكولونيالي، والدّاخل بكلّ ما أوتي من صدق وحسن نيّة، في مرحلة الرقيّ هذه، سبباً مباشراً في ما وصل إليه من تفكّك وضياع لا تعبّر عنهما إلا هذه الخيبة الضاربة أطنابها في عمق الذات الجمعيّة؟ أم أن الخيبة التي وصلت إليها الذات الجمعية، إنما مردّها إلى هزائم أخرى سابقة تتغذى من عمق ما خلفه سقوط بغداد، وضياع الأندلس، وانتهاء الخلافة، واستقدام الحاكم، والقبول بالاستعمار، والتغاضي عن الوحدة، والتخلّي عن الأرض؟

لقد كانت فلسطين، في نظر العرب، المركز الأساس الذي كان يحمي الهامش- هامش الوجود بوصفه امتداداً للذات الجمعية التي تتراكم داخله المثقفون بما يحملونه من سبق في تأزيم الذات من خلال إحراجها الواعي أو غير الواعي بخيبتها- من أي محاولة اقتطاع، أو تفتيت، أو ضعف. غير أن ابتعاد العرب عن فلسطين بوصفها قضيّة مركزية من خلال الدخول في التماهيات السياسية الناتجة أصلاً عن الإملاءات التي فرضت عليهم طيلة هذا القرن مقابل التحديث القسري لبنية الدولة الوطنية، هو الذي أدّى إلى فقدان قوّة المركز الذي تتمتع به القضّية الفلسطينية في السيطرة على الهامش الممتدّ من المحيط إلى الخليج امتداداً جغرافياً في ما يشبه الوحدة المائعة التي لم يكن لها غير اللعب على وتر الهوية من خلال نسيان الهويات المُشكّلة للهامش في سعة ما يزخر به من تعدّد ثقافي وتاريخيّ واجتماعيّ.

ربما كان التخلّي عن اعتبار فلسطين مركزاً للوجود بالنسبة لأي مشروع نهضة عربيّ راهن ومستقبليّ يضع الأرض المسلوبة في بنية مخططه الفكري والسياسي والاجتماعي، سبباً مباشراً من ضمن الأسباب التي أدّت إلى افتقاد العرب لرؤية واعية بالذات في بحثها عن مخرج من ظلمات ما خلفته هزائم سابقة على أرض الواقع من وقع سرعان ما تحوّل إلى مشروع عقلانيّ للخيبة كما أصبحت تنظّر لهُ الأنظمة التجزيئية بوصفه حلماً تنموياً تكفلّ المثقفون السلطويون بتسويق إحداثيته الزمنية والترويج لمنظومته الثقافية والإبداعية لدى الأجيال الجديدة من المواطنين الذين لم تعد تربطهم بالقضية الفلسطينية غير ما يسمعونه في الخطابات السياسية التي بدت وكأنها أبعد ما تكون عن اهتماماتهم الوجودية المأزومة هي الأخرى بثقل الهامش الذي يعيشون فيه مشرقاً ومغرباً بعيداً جداً عن ما كان يربط الأجيال الأولى من أواصر دينية وسياسية واجتماعية بفلسطين.

ولعل هذا ما جعل الهامش، بكلّ ما يحمله من تناقضات فكرية وعرقية ودينية، ينزع إلى البحث عن مركز فرعيّ، وفق ما تحمله هذه التناقضات من آليات دافعة للتشتيت، خارج حدود ما رسمته الرؤية المابعد كولونيالية الحاملة للبعد الثوري، والممزوجة بما توارثته الذات العربية من زخم تاريخيّ انعكس على الممارسة السياسية، ومن زخم بلاغيّ انعكس على الممارسة الفكرية والأدبية والثقافية، فصارا مرتبطين طيلة قرن من الزمن، وبمستويات موقفيّة متناقضة، بالتعالي الزائف للهويّة بوصفها شرنقة هشّة طالما استُعملت تقيّةً بلاغية للهروب ممّا يحمله الواقع من إنذارات عاجلة في نداءاتها الملحّة، ولكنها ناتجة، في عمق ما تطرحه من مخاوف غامرة، عمّا خلّفته الهزيمة من أثر عميق في بنية الوعي المُشكّل لفسيفساء الهويّة الجامعة.

ولعلّ ما يمكن ملاحظته في مجمل ما تحمله الخطابات الفكرية والثقافية والإبداعية من تصورات موضوعاتيّة، هو ابتعادها المؤسّس على ما تقدمه حقيقة المسافة الزمنية من قرائن دالّة أصبحت تفصل بين المركز الذي يكاد يختفي من شدة تحوله إلى هامش، وبين الهامش الذي تحوّل إلى مركز مهمّش هو الآخر، عن الوجهة التي من المفروض أن تجتمع هذه الخطابات، كلّ هذه الخطابات، من أجل إعادة تشكيلها بصورة لا يمكن أن تكون غير إعادة الذات الجمعية، في كل أوجهها السياسية والثقافية والاجتماعية، إلى العودة إلى المركز الوحيد الذي بإمكانه أن يجمع شتات الذات، وهو فلسطين.

حبيب سروري

ثمّة مفارقةٌ فاقعة للعين المجرّدة: تُمثِّل معاناة الشعب الفلسطيني إحدى أكبر التراجيديّات الإنسانيّة المعاصرة، فيما تحريكُها للرأي العام العالمي وجذبُها لِتضامن المثقفين والمنظمات الاجتماعية والحركات الشعبية ضئيلٌ جدّاً، إن لم يتضاءل هذه الأيّام أكثر فأكثر.

لحظاتٌ نادرةٌ

فإذا كان ما يحياه الشعب الفلسطيني من تمييزٍ عنصري، ومن قتلٍ ونهبٍ لأراضيه ومياهه من قبل إسرائيل، يجعلُه في رأس قائمة من يعانون اليوم من وطأة مزيجٍ من الأبارتايد والاستعمار، فالتضامن الدوليّ والإنساني معه أبعد ما يكون عن التضامن الذي عرفته قضايا إنسانية عادلة لشعوبٍ عانت من أشكال متنوّعة من الأبارتايدِ والاستعمار.

لدعم هذه القضايا خرجت شعوب العالَم في مسيرات تضامنيّة ضخمة، ونظّمت فعاليات فنيّة وثقافيّة واسعة داعمة لقضايا تلك الشعوب المضطهدة، انتهت بانتصارها. من يستطيع أن ينسى التضامن الشعبي العارم في الغرب وفعاليّاته الضخمة لدعم سودِ جنوبِ إفريقيا أو الشعب الفيتنامي أو شعبَ البوسنة؟

نصيب القضيّة الفلسطينية من ذلك الدعم ضئيلٌ جدّاً. لعلّ لذلك أسباباً عدّة تتجاوز حيز وموضوع وإمكانيّات هذا المقال. تستحقُّ جميعها الجدل العميق والصريح جدّاً، لاسيّما الأسباب المرتبطة ببعض أشكال النضال الفلسطيني التي تضعف أو تمنع من التعاطف الدوليّ مع قضيّته العادلة.

أحد الأسباب تتعلّق بِضعف الحضور الإعلامي الفلسطيني كمّاً ونوعاً. سأركِّز هنا فقط على شهادةٍ شخصيّة وملاحظات تقييمية عن الحضور الإعلاميّ الفلسطيني، كما أراه في حياتي اليوميّة في فرنسا.

إذا ما سألتُ نفسي متى لمستُ (في السنوات الأخيرة) حضوراً إعلاميّاً شعبيّاً هامّاً للقضيّة الفلسطينيّة في فرنسا، يستحقّ الذكر، فلن أجِدَ غير ثلاث لحظات هامّة.

اللحظة الأولى موعدٌ سنويٌّ يتمّ الحديث عن هذه القضية فيه خلال حوالي نصف ساعة، في ظهيرة ثاني يوم أحد من شهر سبتمبر من كلِّ عام، خلال «عيد اللومانيتيه» (عيد الإنسانيّة): العيد السنوي لصحيفة الحزب الشيوعي الفرنسي.

الحضور الإعلاميّ الفلسطيني في هذا العيد كان دوماً ملحوظاً، لاسيّما عندما كانت تساهمُ فيه بخطاباتٍ تفاعليّةٍ حيّة في الاحتفال الكبير في ظهر الأحد المناضلة الفلسطينيّة ليلى شهيد، ذات الخطاب الكاريزمي والتأثير الشعبي الملحوظ.

الموعد الثاني الذي كان الحضور الإعلاميّ فيه للقضية الفلسطينيّة مرموقاً جدّاً: مهرجان أفينيون المسرحي في يوليو/تموز 2013، عند عرض فيلم «هاملت في فلسطين»، للمخرج نيكولا كلوتز، الذي يسرد تفاصيل عرض المدير الفني لمسرح برلين: توماس أوسترمايير (أحد أكبر المخرجين المسرحيّين الدوليّين المعاصرين) لِمسرحيته «هاملت» في رام الله العام الماضي، في «مسرح الحريّة» بِمخيّم اللاجئين في جنين.

«عندما ذهب أوسترمايير لفلسطين لِعرض شكسبير كان يعرف جيّداً أنه سيجدُ له أصداء كبيرة في بلاد شعب يواجههُ يوميّاً هذا السؤالُ الشكسبيريُّ المصيري: أن تخضع أو تناضل؟، أن تكون أو لا تكون؟»، كما تقول نبذة تقديم الفيلم...

ليس بدونِ مدلول أن موعدَ العرضِ الأوحدِ للفيلم والحوار مع الجمهور حوله، كان السابعة من مساء 14 يوليو، يوم الثورة الفرنسية.

يوثّق فيلم «هاملت في فلسطين» رحلةً قام بها أوسترمايير لِيعرضَ مسرحيةَ «هاملت» في «مسرح الحريّة» بجنين. إذ تلقّى دعوةً لذلك من صديقه مدير هذا المسرح، جوليانو خميس، لكنه تأخر عن تلبيتها قليلاً.

أُغتيلَ خميس ببشاعة قبيل تلبيتِها، على بعدِ خطوتين من مسرحه!

إذا كان الهدف الرئيس للفيلم معرفة «من قتل جوليانو، ولماذا؟»، فالفيلم أثناء محاولته لتقصّي الحقائق، وأثناء تصويره للمعاناة اليوميّة للفلسطينيين، يثير سؤالاً أوسع من ذلك: من يقتل الفلسطينيين؟...

يحبك أوسترمايير في فيلمه بذكاء تزاوجاً فنيّاً بين تراجيديا هاملت وتراجيديا الشعب الفلسطيني. يستخدم الفن كسلاح لِكشفِ حقيقة مقتل

صديقه، عبر توثيق حوارات طويلة مع كل زملائه وأصدقائه والمعنيين باغتياله. يفجّر خلال ذلك تساؤلات صارخة:

«لماذا قُتلَ خميس؟»: يبدو من الردّ الضمني للفيلم أن نجاحات مسرح خميس واستقطابها للجمهور الفلسطينيّ ضايقت في الوقت نفسه الطغيان الإسرائيلي والتطرف الفلسطيني معاً، لأن خميس أراد انتصار قضيته أخلاقيّاً وإنسانيّاً بالثقافة والفن، لا غير.

«من قتل خميس؟»: لعلّ ردّ أحد أبطال الفيلم، زكريا، يكثّف الإجابة عن هذا السؤال المحوري: «قتلته إسرائيل بأيادٍ فلسطينيّة!».

يلزم الذكر هنا أن مهرجان أفينيون الشهير يحتلُّ معظم شهر يوليو، ويُعتبَر أهمَّ مهرجانٍ ثقافيٍّ دوليٍّ يُعرضُ فيه عددٌ كبيرٌ من المسرحيات والعروض الفنيّة الشيّقة التي تُغطّي كلّ أنواع وأجناس الفنّ المسرحي: أكثر من 1300 مسرحية في عام 2013. من دون الحديث عن أكثر من 70 مسرحيّة دوليّة كبيرة تستحوذ اهتماماً استثنائياً في الغالب. كلّ ذلك في مدينةٍ تاريخيّةٍ دافئة فاتنة، مهيأة لاستقبال كلّ تلك الفعاليّات خلال شهر.

تتناثرُ في ثنايا المهرجان كثيرٌ من النشاطات الفنيّة والمحاضرات والندوات الثقافية ذات التأثير الملحوظ. والتظاهرات الإعلاميّة السياسيّة أيضاً: من لا يتذكّر الصورة التي أُخِذَت بالهيلوكبتر لحشود الحاضرين في المهرجان، وهي تنبطح كموتى على الأرض، في اللحظة نفسها، في ساحة قصر البابوات والشوارع المجاورة، في عام 1995، استنكاراً لما كان يعيشه شعبُ البوسنة من ذبحٍ وإبادةٍ جماعية؟

كان الحوار المباشر بين أوسترماير والمشاهدين حول زيارته لفلسطين مثيراً وغنيّاً جدّاً. تجاوز الساعات الثلاث. امتلأت خلاله صالة «مسرح الأوبرا» الواسعة، التي دار بها ذلك الحوار، بالبشر وبالتساؤلات حول يوميّات تجربة أوسترماير وفريقه الذي سافر لفلسطين بجهودٍ ذاتيّة واجهتها صعوبات جمّة.

برهن أوسترماير في فيلمه أن الفن والحوار العميق مع الرأي العام، في عصرنا اليوم، أقوى سلاح للنضال السلمي الفعّال ولِكشف الحقائق الخفيّة للملأ.

الموعد الثالث كان لحظةً تاريخيّة لن تتكرّر، في ليلة 14 يوليو 2008، عيد الثورة الفرنسيّة.

قبيل وفاته بثلاثة أسابيع (وبعد خمس سنوات من رحيل فلسطينيٍّ عظيم آخر: إدوارد سعيد) ألقى محمود درويش في تلك الليلة، في المسرح القديم بمدينة آرل بجنوب فرنسا، آخر أمسياته الشعرية.

إلقاء درويش الذي صاحبه بالفرنسية الصوت المتأجج البديع للممثل والمخرج ديديه ساندر، ضمن إخراجٍ فنيٍّ متميّزٍ في مسرح ميثولوجي، كان لحظةً شعريّةً وفنيّةً وفلسطينيّةً لا تُنسى...

إذا استثنيتُ هذه اللحظات المرموقة للحضور الفلسطيني المتميّز فلا أجد في منكّرتي لحظات هامّة قُدّمت قضيّةُ الشعب الفلسطيني فيها بهذه المستويات الراقية.

هي قطعاً لحظاتٌ قليلة جدّاً ومحدودة التأثير، بالمقارنة بما تحتاجه قضية فلسطين.

ما أشدّ بعدها، في كلِّ الأحوال، عن تلك التي عرفتها قضيّة نضال شعب جنوب إفريقيا عندما توجّه كبار فناني العالم إلى ميدان ملعب ويمليي بلندن، ومعهم مئات الآلاف من الشباب الذين أتوا من كل فجٍّ عميق في أوروبا للاحتفال غناءً خلال 12 ساعة متواصلة، بعيد الميلاد السبعين لنيلسون مانديلا وهو في السجن، يُرافقهم أمام الشاشات مئات الملايين من البشر، في اللحظة نفسها، من أقصى الأرض إلى أقصاها!

ثمّ ما أشدّ تضاؤل الحضور الفلسطيني بشكلٍ عام في هذه السنوات المظلمة التي رحل فيها كبار رموز فلسطين كدرويش وإدوارد سعيد، وارتكن الدعم الإعلاميّ لقضية فلسطين على النوايا الحسنة لمناصريها الأجانب من مناضلين تقدميّين في «عيد اللومانيتيه» أو مثقفين كبار، في هذا الحدث الاستثنائي أو ذاك!...

خلاصة القول: ثمّة حاجات ملحّةً قصوى لحضورٍ إعلاميٍّ فلسطينيٍّ كثيف، يستند إلى الثقافة والفن، يرفض العنف، يدين الطغيان والتطرف.

حضورٍ كميٍّ ونوعيّ، يحوّل كل مأساةٍ فرديّةٍ في فلسطين لروايةٍ ومسرحيةٍ وفيلم، تستجوب ضمير كلّ إنسانٍ في العالم، تصلهُ حيثما كان، بمختلف الوسائل الإعلامية الحديثة.



سليم البيك

> في معاندة لا بدّ منها لواقع الفلسطيني، واقع كانت نكبته عام 1948 البداية الرسمية لها، فكانت أساساً لكل مآسي الفلسطيني المستمرة منذ احتلت إسرائيل بلادنا وجمّعت عصاباتها وأعلنت دولتها عليها. إلا أن معاندة شعب أراد الحياة تأبى إلا أن تستخرج من هذه المآسي ما يمكن اعتبارها «انتصارات صغيرة» في سياق الهزيمة الكبرى المستمرة حتى تحرير البلاد من محتلّها وعودة اللاجئين إلى بيوتهم وحقولهم في مدنهم وقراهم.

مكاسب الثقافة وخسائر السياسة

وأي مقاربة لأي انتصارات صغيرة ستبتعد حتماً عن المجال والعمل السياسي المباشر، فسياسياً لم يصل الفلسطينيون في مسيرتهم النضالية حتى يومنا هذا إلا إلى هزائم صغيرة قد لا تكون وظيفتها غير التذكير الدائم بهزيمتنا الأكبر ونكبتنا، فقدان الوطن. ومنذ خمدت الثورة الفلسطينية المعاصرة في ثمانينيات القرن الماضي، ومنذ خمدت بعدها انتفاضة الحجارة بتوقيع اتفاقية أوسلو عام 1993، يمكن القول إن الفلسطيني لم يصل لتحقيق أي انتصار سياسي صغير يمكن به استحضار بعض الأمل في مكاسب سياسية محتملة. لكن في السياسة، الأقوى هو الذي سيكسب في النهاية، الأقوى عسكرياً وسياسياً ودبلوماسياً واقتصادياً.. فكانت مسيرتنا السياسية بالمجمل تراكمات لخسائر.

في حال كهذه، وسعياً لإيجاد بعض المكاسب، لا بدّ من الانتقال إلى المجال الثقافي، وهنا نحكي عن مجالات إبداعية فردية بالمجمل، فهنا لا اقتصاد إسرائيل ولا جيشها يمكن أن يضمن انتصاراتها الصغيرة مضافة على انتصارها الكبير المستمر.

لكن هل معنى الكلام أننا منتصرون في هذه المعركة، معركة الآداب والفنون؟ ليس بالضرورة، إلا أننا لسنا محكومين بشروط السياسة المنحازة دائماً للقوي، بل للأخلاقيات اعتباراتها هنا وعادة ما تنحاز للضعيف. وأخلاقياً، أن نكون الضعفاء المضطهَدين أفضل من أن نكون الأقوياء المضطهِدين.

من هنا يمكن القول إن التطهير العرقي الذي تعرّض له الفلسطينيون قبل ستة وستين عاماً، والذي نعيش ذكراه هذه الأيام، وكل ما نتج عنه على مدى السنين الطويلة، كان السبب الأساسي في اتخاذ النتاج الإبداعي الفلسطيني منحى معيّناً أتى كرد فعل على حالة التهجير والاحتلال والاضطهاد الذي يعيشه الشعب الفلسطيني في مختلف أماكن تجمّعه. هو منحى أكثر التصاقاً بقضايا كالحرية والتحرير والعدالة وضمن موضوعات مرتبطة بالأرض والوطن والمخيم والفقراء.

قد يرى البعض أنها خسارة إضافية، هزيمة إبداعية في أن يُجبر الفلسطيني على موضوعات مرتبطة بوطنه، يمكن النقاش في ذلك، لكن بالنظر إلى جودة النتاج الإبداعي الفلسطيني والمرتبط بموضوعات وطنية، وريادته على المستوى العربي، وتأسيس ما سمّاه غسان كنفاني «أدب المقاومة»، الذي لم ينحصر بأدباء الداخل الفلسطيني، فغسان نفسه من أهم روّاد هذا الأدب، يمكن إعادة النظر في اعتبار أنها خسارة، خاصة وأن أعمال كنفاني ومحمود درويش وإميل حبيبي ريادية في الأدب العربي، كما أن رسومات ناجي العلي ريادية في الكاريكاتور، وفي ذلك تندرج أعمال إدوارد سعيد النقدية، عدا عن الفنون الأخرى بما فيها السينما. قد يجادل أحدهم بأن هؤلاء وربما آخرين كانوا سيبدعون حتماً في مواضيع أخرى لو لم يكن هنالك احتلال. سأقول بأنه افتراض محتمل ولن نحتاج له طالما أنهم أبدعوا أصلاً لأن نكبةً واحتلالاً وقع على شعبهم، وأنهم اختاروا سياقاً معيناً لإبداعاتهم رادّين به على هذا الاحتلال.

في المعركة الثقافية يمكن إدراك بعض الانتصارات الصغيرة، أهمّها أنها معركة أخلاقية لا تحتكم للقوي بل للحق، لمدى التماثل مع هذه الأرض، تماثل لن يدركه أدباء وفنانو الاحتلال المحتمون بقوة جيشهم وسطوة دولتهم.

هنا مجال يمكن فيه تشكيل الفكرة الفلسطينية وصونها وتطويرها كما يريد لها شعبها أن تكون، الفكرة هذه غير معنية بشروط الدولة السياسية، من هنا قال درويش: ما أوسع الثورة ما أضيق الرحلة ما أكبر الفكرة ما أصغر الدولة.

الفكرة كبيرة بقدر ما الوطن كبير في ثقافة أبنائه ومبدعيه وضمائرهم، أما الدولة فصغيرة بقدر ما موقع المفاوض السياسي الفلسطيني صغير على الطاولة، والدولة هذه محكومة بشروط سياسية ليس للثقافي فيها أي اعتبار.



مثال على ذلك هو تصويت الجمعية العامة لمنظمة التربية والثقافة والعلوم الـ(يونسكو) التابعة للأمم المتحدة لصالح قبول «دولة فلسطين» في المنظمة كدولة كاملة العضوية، في أكتوبر من العام 2011. وهو قبول محكوم بالشروط السياسية، وإن كانت المنظمة ثقافية، كوننا نحكي عن منظمة دولية خاضعة للقوى الكبرى في هذا العالم وعلى رأسها الولايات المتحدة، وكل ما يمكن أن تضيفه هذه العضوية للثقافة الفلسطينية في سنوات لا يمكن مقارنته بمجموعة قصصية صغيرة كتبها غسان كنفاني وما زالت تُقرأ حتى اليوم من قبل الجيل الرابع ما بعد النكبة. عدا عن أن هذه الإضافة إن حصلت فستكون حتماً ضمن سقف المعادلات السياسية، والطرف الفلسطيني هنا هو الأضعف، بضعف الفلسطينيين والعرب أولاً وبقوّة الفريق المقابل، إسرائيل والولايات المتحدة، ثانياً. ثم، ما الذي أضافته هذه العضوية في اليونسكو إلى الثقافة الفلسطينية بعد سنتين ونصف السنة من قبولهم لنا؟

بعد هذه العضوية بسنة تقريباً، في نوفمبر 2013 منحت الأمم المتحدة لفلسطين صفة دولة مراقب غير عضو بعد تصويت أجرته الجمعية العامة. انتقلنا هنا من الثقافة إلى السياسة، والمجال هنا مكرّس تماماً للأقوى. المكسب الأهم الذي بنت عليه السلطة الفلسطينية «انتصارها» بهذا الاعتراف هو إمكانية جرّها إسرائيل إلى المحاكم الدولية واتهامها بارتكاب جرائم حرب وإدانتها كدولة احتلال. هذا ما تستطيع نظرياً الدولة المراقب غير العضو أن تفعله، وهذا ما لم ولن تجرؤ على فعله لأنها في مجال سياسي بامتياز، هي الأضعف فيه. هل استفادت السلطة الفلسطينية من هذه العضوية باتخاذ إجراءات تدين إسرائيل أو تحقّق في اغتيال ياسر عرفات مثلاً؟

لكن السلطة الفلسطينية لم توقّع في حينها على ما يمكن أن يسمح لها بمحاكمة إسرائيل، وفوق ذلك فقد تقدّمت قبل أسابيع بطلبات للانضمام إلى ثلاث عشرة اتفاقية دوليّة تخصّ العلاقات الدبلوماسية والقنصلية، واتفاقية حقوق الطفل، واتفاقية مناهضة التعذيب، وأخرى لمكافحة الفساد وغيرها، وكل ذلك لا يمسّ إسرائيل بشيء. أما الأهم فهو أنها لم تتقدم بطلب للانضمام إلى نظام روما الأساسي الذي أنشأ المحكمة الجنائية الدولية والذي يسمح للسلطة برفع شكوى ضد إسرائيل.

إن كانت السلطة الفلسطينية عاجزة عن استخدام «سلاح» الاتفاقيات الدولية فليس إشهارها له إلا تكتيك تفاوضي لم يجدِ ولن يجدي نفعاً مع دولة تعرف أن القوى العظمى في هذا العالم في صفّها وحمايتها، فتعربد كما تشاء. ما فعلته السلطة هو تهديد الضعيف لا أكثر.

إذن ليست السياسة هي المجال المناسب لمقاومة إسرائيل، ولا أعتقد بأن الصدام المباشر المسلّح هو الأنسب كذلك، وليس ذلك لأسباب مبدئية بخصوص المقاومة المسلحة، بل ببساطة لأن السياسة والسلاح ساحة إسرائيل، لأننا كفلسطينيين الطرف الأضعف فيهما، ولا أرى أي مكاسب في هذين المجالين.

عدا عن ذلك، انتصاراتنا الصغيرة تتأسس على أخلاقياتنا كشعب يناضل من أجل حريته، على ثقافتنا ونتاجنا الإبداعي المتحرّر من أي التزامات دولية وغير المعترِف بالأقوى على الأرض. أما ما يمكن تأسيسه على هذه الانتصارات الصغيرة، فهو وطن يُبنى على تراكمات ثقافية ومعنوية لهذا الشعب، وطن موازٍ يتجهّز لوطن فعلي هو كيان سياسيّ حر على كامل الأرض، ليليق بما تحقّق من انتصارات ثقافية صغيرة.

مسعد أبو فجر

> فركوح مثل المردوشي مثل أبو سالم، كلهم من طلائع المستوطنين الإسرائيليين.. وكل واحد منهم قام بشراء أراض في المنطقة الواقعة على الحدود بين مصر وفلسطين، وهي المنطقة التي كانت وما تزال تعيش عليها قبيلتي. فركوح اشترى أرضاً وحفر فيها بئراً.. المردوشي اشترى أرضاً وفتح فيها دكاناً.. أبو سالم اشترى أرضاً، حفر فيها بئراً، وزرع ما اعتبره الناس كرم (الكرم: هو الاسم الذي يطلق على مزرعة تكون في الغالب مزروعة بالعنب أو الموالح).

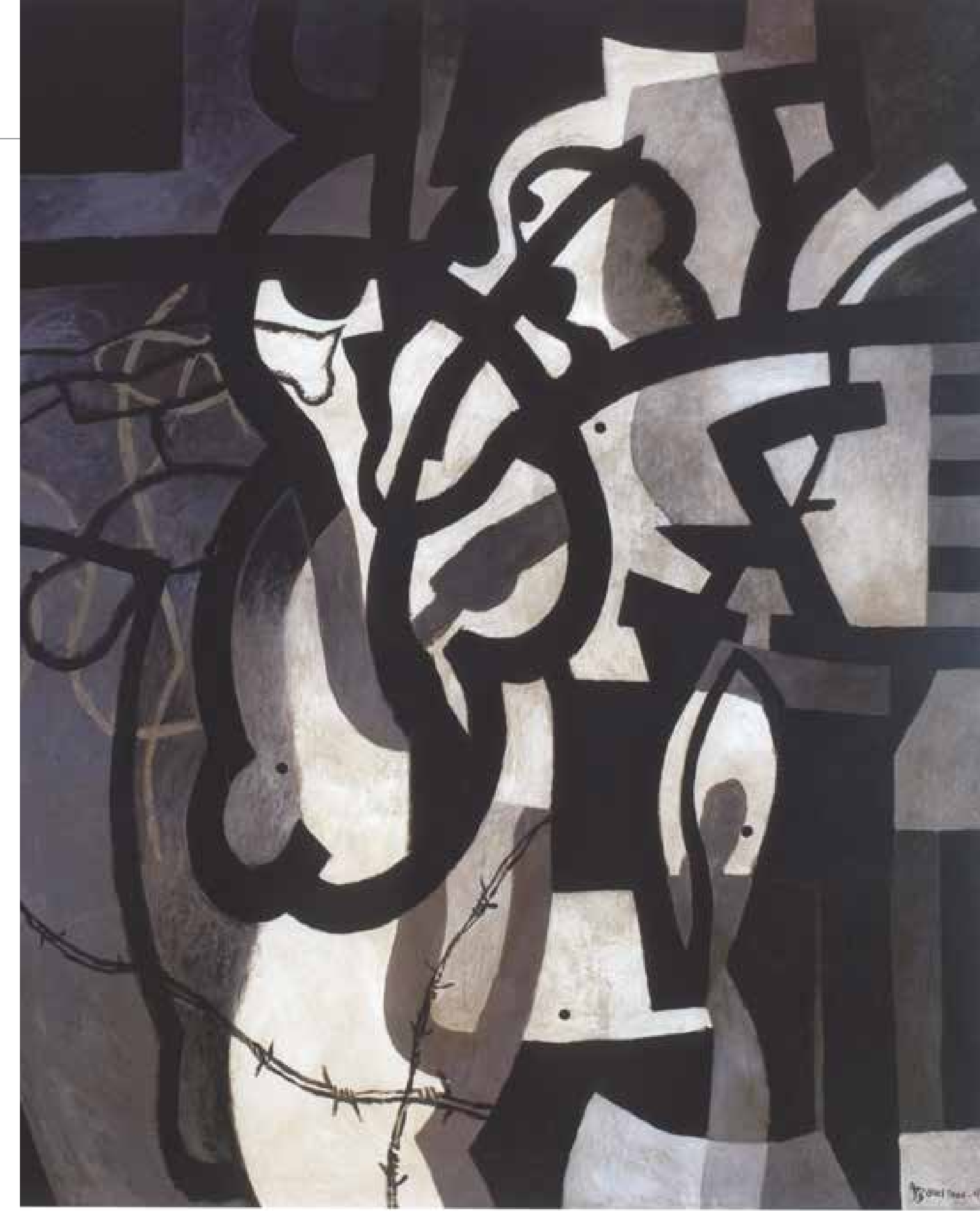
من العروش إلى الجيوش

ورغم أن المسافة بين المناطق الثلاث لا تزيد على كيلومترات قليلة، يستطيع بدوي مثلي أن يقطعها مشياً، إلا أن كرم أبو سالم اليوم تحولت إلى مستوطنة مشهورة، بينما تحولت المردوشي إلى أطلال. كرم أبو سالم هي مستوطنة (كيرم شالوم) التي يأتي اسمها كثيراً في نشرات الأخبار نظراً لموقعها على مثلث الحدود، غزة.. إسرائيل.. سيناء. وأطلق اسمها على معبرين شهيرين، واحد يربط إسرائيل مع غزة، والثاني يربط إسرائيل مع مصر. أما المردوشي، ومثلها بير حجاب فقد دخلتا في الحدود المصرية، وطالهما ما طال عموم الأراضي المصرية من الفشل والإهمال.

لا أعرف التاريخ بالضبط الذي بدأت فيه تلك الحكايات، التي اقتبستها من ألسن أهلي البدو في سيناء، وهم مثل غيرهم كانوا في تلك الحقبة تمر عليهم الأيام، يوماً تلو الآخر، رتيبة بدون تغيير يستحق الذكر. واحتفاظ ذاكرة البعض منهم بتلك الحكايات، ثم حكيها في الدواوين ولأولادهم، يوضح أنها أحداث كسرت رتابة الوقت. لكنني أستطيع أن أزعم أنها كانت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، قبيل الحرب العالمية الأولى بسنوات قليلة. وربما قبل خط الحدود بين مصر والشام، الذي تم تحديده بدقة شديدة سنة 1906 من طرف الإنجليز والعثمانيين.

كان الشرق الأوسط حينها مقبلاً على لحظة سيولة شديدة. رجل أوروبا المريض (الخلافة العثمانية) كان يسير نحو قدره بخطى متسارعة. وموته كان سيترك فراغاً ضخماً في الشرق الأوسط.. والفراغ على الأرض كما الفراغ في الفضاء، يغري القوى بالانقضاض عليه. كانت الصهيونية واحدة من تلك القوى. أغرتهم السيولة لتحويل حلمهم التوراتي إلى حقيقة، دولة يهودية على أرض فلسطين..

كيف اشتبك العرب مع هذا الحلم/ السؤال الإسرائيلي؟ هذا ما يهمنا في الموضوع. من الواضح أن بعض النخب العربية، لم تكن لديها مشكلة حقيقية مع السؤال الإسرائيلي. أو لم تكن على وعي



بخطورة استغلال الفراغ لتأسيس دولة ذات خلفية دينية ؛ فهذا وحده مشروع كفيل بإشعال فتيل الجنون في الشرق الأوسط العائم على بحور من الأديان. أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد (مثلاً) اشترك في افتتاح الجامعة العبرية في فلسطين، أما عميد الأدب الدكتور طه حسين فقد اكتفى بإرسال برقية تهنئة. هذا عن النخب الثقافية، فماذا بخصوص النخب السياسية؟ كان الملك عبد الله (ملك الأردن الهاشمية) قد قرر الدخول بجيشه إلى فلسطين، وكان هدفه واضحاً: السيطرة على القدس والضفة الغربية. أما الملك فاروق (في القاهرة) فقد انعكس الوضع الداخلي ورغباته الطفولية على قرار الحرب الذي اتخذه.

كانت السيولة تلوح للملك المصري بالدفع بجيوشه لاجتياز الحدود إلى فلسطين لتحريرها.. العراقيون والسعوديون يضغطون من أجل تحرير فلسطين. لكن الأوضاع الداخلية لم تكن تسمح: الجيش غير مستعد.. ثم إن دخول الجيش إلى فلسطين معناه أن تكون القوات الإنجليزية المنتشرة بطول قناة السويس وراء ظهره.

لكن ملك القاهرة الباحث عن تعظيم دوره في العالم العربي دخل في صراع تنافسي ونفسي مع الملك عبد الله، وربما حدثته نفسه بالصلاة في المسجد الأقصى قبل الملك الهاشمي. إن انتصر فسيصيب عصفورين بحجر واحد، تفادي القلاقل الداخلية التي تهز أركان عرشه، وتكريس نفسه زعيماً للعالم العربي. إذ يبدو أن حالة البحث الدؤوب عن زعيم متوغل في وجدان العالم العربي وجدت من وقتها وربما قبل وإلى أن يشاء الله..

لكن الهزيمة في فلسطين رجت العروش في الشرق الأوسط، ومنها عرش الملك المصري. استولى الجيش المنتكس من هزيمة فلسطين على السلطة في القاهرة وأخذ الصراع العربي - الإسرائيلي في التصاعد. استبدل الصراع عنوانه، من صراع العروش إلى صراع الجيوش (العروش والجيوش عنوان كتاب للمصري محمد حسنين هيكل عن نفس الموضوع). سنة 1967 استولت إسرائيل على الضفة والقدس، وهو ما يعني كامل أرض فلسطين. إضافة إلى سيناء والجولان. والأهم دشن الجنرالات الإسرائيليون تمكنهم الكامل من صناعة القرار واتخاذه في تل أبيب، عاصمة دولتهم المطلة على البحر المتوسط. وحين يسيطر الجنرالات على حكم بلاد، يضمر العقل فيها لمصلحة القوة. ويتوه صوت الحكمة وراء صراخ جنازير الدبابات.

سيصرخ مثقف إسرائيلي: يا إلهي.. لماذا لم نقم بتسليم غزة إلى السلطة الفلسطينية؟!.. كان الرجل يقصد، لماذا سلمناها إلى حماس؟. كان شارون قد انسحب بشكل أحادي من غزة، وهو ما يعني منح السيطرة عليها لحركة حماس. قبلها كان ايهود باراك قد انسحب من جنوب لبنان، وهو ما يعني منح السيطرة عليه لحزب الله. من وجهة نظري أن القوة تبحث عن قوة مثلها لتتعامل معها. من هنا سيسخر آرييل شارون من فكرة الشرق الأوسط الجديد، ويصفها بأنها خزعبلات شمعون بيريز.

رام الله - عبدالله عمر

الثقافة في فلسطين جزء لا يتجزأ من هوية الشعب، وعنصر مهم في مشروع مقاومة الاحتلال، ورفض ممارساته.
الفن الفلسطيني المعاصر يستمد جذوره من الفلكلور الشعبي، الذي يعد لوناً من ألوان الثقافة الفلسطينية. ويتحدث محمود المزين، قائد فرقة العنقاء للدبكة الشعبية، قائلاً: «اهتمام الفلسطيني بالفلكلور يعكس وعياً بواقعه. ومحاولتنا ما هي إلا نموذج لهذا الوعي للتعبير عن جذورنا الثقافية، التي تحكي هوية تشكلت منذ الثقافات الكنعانية واليبوسية».

هوية جامعة

ويؤكد المزين أن جهود فرقته وغيرها من الفرق المماثلة قد آتت ثمارها، ونشرت ثقافة ووعياً لدى الفلسطينيين وغير الفلسطينيين، وهذا عبر المشاركة في احتفالات ومهرجانات محلية ودولية، نقلت فيها فلسطين رسالة قوية ومعبرة، فهمها المتتبع. فالدبكة ليست مجرد رقصة فنية، بل هي أسلوب يصف تفاصيل حياة الفلسطينيين في الأفراح والأحزان.

بدون قواعد

ومن أشكال التعبير الأخرى عن الهوية الأزياء الفلسطينية، التي يلجأ إليها المواطن كنوع من المقاومة، خاصة الثوب الفلاحي النسائي في الريف الفلسطيني. حيث تمتاز كل مدينة فلسطينية عن الأخرى بنوع التطريز ونوع القماش، والألوان. ورغم خفوت حضور هذه الأثواب بعد 1948 ونزوح الفلسطينيين، إلا أن التطريز ما يزال حاضراً والملابس التقليدية ما تزال تنتج في أشكال جديدة. ويمتد ميدان الإبداع الفني للفلسطينيين إلى الأغنية، التي تحظى بحضور مميز، خاصة الوطنية منها، المشبعة بأحلام العودة، وحلم الدولة المستقلة، وتلك التي تدعم مقاومة المحتل وتعززها، وتأخذ أشكالاً مختلفة من الزجل والموال والعتاب.

محاولات مستمرة

يشير الدكتور ناجي شراب إلى أن فلسطين تنفرد بمفهوم الثقافة عن مثيلاتها في مناطق أخرى، بسبب خصائص فرضتها وقائع استثنائية تتمثل في وقوع البلد تحت احتلال استيطاني. بالتالي، فإن الهوية الثقافية الفلسطينية تشمل عناصر مختلفة، وتجمع بين أنماط حياة مميزة وبين الفنون التي نتميز بها، كما أنها تتعلق بالتراث والعمارة والتاريخ والأدب والشعر والقصة والرواية والموسيقى والرقص والمسرح والفنون التشكيلية والفلكلور واللغة والسلوك والقيم والأخلاق.

هناك تحريف يتم عبر التاريخ في عقول العالم، بحق القضية الفلسطينية، وخلط ومساواة بين الضحية والجلاد، وبدر الحل بأن توجد سينما فلسطينية تنقل صورة ثقافية فلسطينية مقاومة. وأشار ناجي شراب إلى أن الواجب الآن هو احتضان الحكومة للسينما لما تمثله من مساحة مهمة في التعبير لنقل الوجه الحقيقي للمقاومة، وكشف كذب الكيان الصهيوني. ولهذا أوجدت مهرجانات سينمائية استطاعت الوصول إلى درجة من الاحترافية، كمهرجان (القصبة) السينمائي، الذي لم يستطع بناء ذاته بذاته، وكان يعتمد على التمويل الأجنبي، وحين توقف التمويل انهار المهرجان تماماً للأسف، وهناك مهرجان (شاشات

لسينما المرأة) وهو المهرجان العربي الوحيد المتخصص بسينما المرأة، والذي يقام سنوياً.

إهمال حكومي

من جهته، يصرح الكاتب يوسف الشايب: «حياة الفلسطيني متشابهة، إذا ما شاهدناها من خلال محاولات المحتل الدائمة في محاربة الفلسطينيين ثقافياً. فالممارسات القمعية لم تتوقف يوماً منذ النكبة، وحتى يومنا هذا، بل تزداد وتتطور كلما وجد المواطنون طرقاً حديثة في الإبداع والتعبير عن هويتهم». ويضيف: «في الحديث عن الواقع الثقافي الفلسطيني يختلط العام بالخاص، وتتداخل السياسة بالشأن الثقافي، فلا زالت الصورة غير واضحة وتغشاها بعض الشوائب، وهذا ما وقف حائلاً أمام المضي قدماً في الكثير من أوجه الحياة الثقافية الفلسطينية، بدءاً بالأدب والشعر، وليس انتهاء بالمسرح، ومروراً بالسينما الفلسطينية، التي باتت تحاول الإفلات من عقال القضية الوطنية، فاتحة لنفسها أفقاً آخر، نحو العوالم الفردية للمبدع الفلسطيني».

ويشير الشايب إلى أنه منذ ظهور المسرح الفلسطيني في مطلع القرن العشرين، وحتى الآن، لم تبد وزارة الثقافة الفلسطينية، ولا المؤسسات الفلسطينية العاملة في حقل المسرح، اهتماماً بالعقول الفنية عموماً لتطوير حركة فنية وثقافية فلسطينية متخصصة.

استخدام الجدار

يقول الدكتور إبراهيم أبراش، وزير الثقافة السابق: «تراجعت الثقافة إلى درجة متدنية من الاهتمام، بسبب غياب الرؤية وعدم وضوح أهمية الثقافة في المشروع



الوطني بشكل عام وفي مؤسسة السلطة بشكل خاص، وبات النشاط الثقافي عبارة عن شعارات وخطابات ترفعها وتتحدث عنها أحزاب وقوى سياسية أو مثقفون في قاعات مغلقة، وبالتالي يتداخل مفهوم الثقافة الوطنية مع الأيديولوجيا والدعاية الحزبية والتنظير الفكري، كما لو أن الثقافة ليست سوى فرق فنية من رقص وغناء وموسيقى.

وأصبح وجود وزارة ثقافة نوعاً من أنواع الترف الوظيفي الذي يمكن الاستغناء عنه. هذا التصور للشأن الثقافي عكس نفسه في الموازنة المخصصة لوزارة الثقافة التي لا تتعدى 2 بالألف من الموازنة العامة، وأصبحت العلاقة الثقافية شخصية تأخذ طابع التبعية لهذا المسؤول أو ذاك، وقد باتت خطورة الارتباط بالجهات المانحة عندما تم تسييس كثير من المؤسسات والمراكز الثقافية لصالح أيديولوجيات وأجندات خارجية».

مضيفاً: «أؤمن أن الفعل الثقافي لا يمكن ولا يجوز أن يُحصر في إطار العمل الرسمي. فالثقافة هي عالم الحرية اللا متناهي. الفن والثقافة هما رديفا الحرية، لذلك برعوا في التعبير عن شغفهم بالحرية، فاتخذوا من جدار الفصل العنصري ورقة بيضاء رسموا عليها معاناتهم وأحلامهم، رسخوا مقاومتهم عبر الرسم الذي طال أغلب أجزاء الجدار في مدن الضفة الغربية المختلفة وكافة مناطقها».

إن الإجابة عن السؤال ما هي الثقافة الوطنية الفلسطينية أو الهوية الوطنية - أحياناً يتداخل المفهومان- هي مجمل الإجابة عن التساؤلات التالية: «كيف تحافظ الأمم والمجتمعات على وجودها عبر التاريخ بالرغم مما تتعرض له من محن وهزائم عسكرية ؟ وما الذي يميز كل منها عن البقية ؟ إنها الثقافة أو الهوية الوطنية ذلك الثابت/المتغير في حياة الشعوب.

> إسرائيل دولة إقليمية عظمى (سوبر بور)، تعتمد في كل شيء على القوة والتفوق العسكري. لا تعترف بعناصر ميزان القوى الأخرى، السياسية والثقافية والدبلوماسية والاقتصادية والقانونية وحقوق الإنسان والشرعية والاستقرار، إضافة لمبدأ الربح والخسارة وما يترتب عليه من عزلة وعقوبات.

مهند عبد الحميد

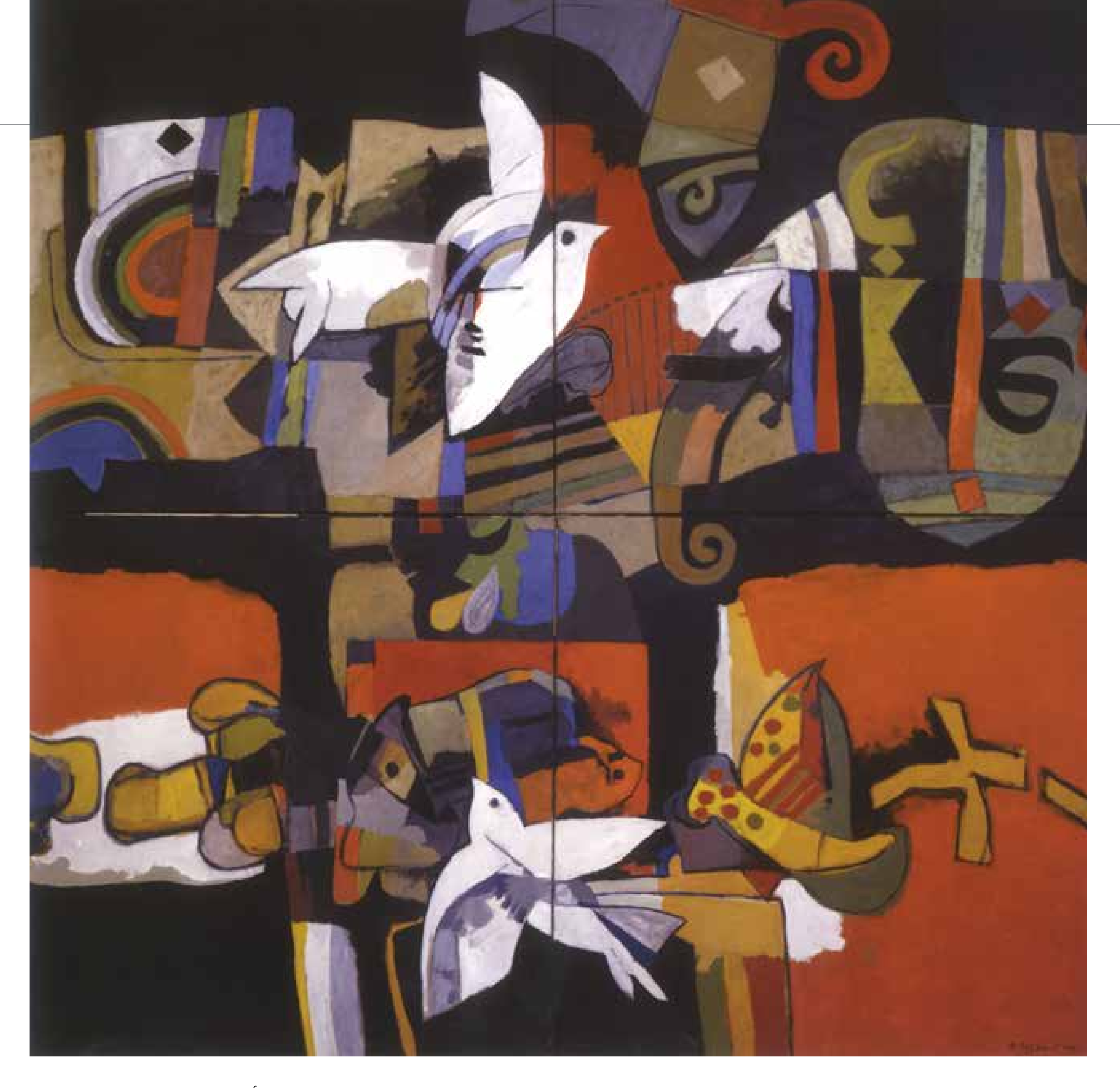
المقاومة الثقافية

وباعتمادها على غطرسة القوة وبتواطؤ دولي تجاوزت ما فعلته الدول الاستعمارية أواسط القرن الماضي، وما فعلته أميركا في فيتنام، وفرنسا في الجزائر، والنظام العنصري في جنوب إفريقيا، تلك الدول التي تراجعت عن احتلالها واستعمارها بالاستناد إلى مصالح وأسباب ليس لها علاقة حاسمة بميزان القوى العسكري.

الجبهة الثقافية شكلت رافعة كبرى للنضال الوطني الفلسطيني وبات ما يعرف بحرب الثقافة، التي قال عنها إدوارد سعيد: إنها مواجهة بين «ثقافة القوة وقوة الثقافة». وفي هذا الصدد أحرزت الجبهة الثقافية الفلسطينية في مرات كثيرة تفوقاً أخلاقياً وإنسانياً ومعنوياً على المحتلين، وانتزعت مكتسبات رمزية ومعنوية مهمة جداً. كانت فلسطين تنتصر في المعارك الثقافية بقيادة غسان كنفاني ومحمود درويش وإدوارد سعيد وفدوى طوقان ووليد الخالدي وسميح القاسم وجبرا إبراهيم وإسماعيل شموط وغيرهم. في كل المنتديات واللقاءات الثقافية واحتفاليات الآداب والفنون التي يتواجه فيها مثقفون ومبدعون فلسطينيون وإسرائيليون، تتغلب قوة الثقافة على ثقافة القوة.

يقول الناقد فيصل دراج: «لا تعرف البشرية الآن شعباً طرد شعباً آخر من وطنه وبقي مستعداً لإنزال كل أنواع العقوبات به، كما لو كانت مطالبة الإنسان المضطهد بحقوقه أمراً مخالفاً للقانون والشرائع الإنسانية».

والمطلوب من شعب تحت الاحتلال أن يتبنى الرواية التاريخية الإسرائيلية والحل العنصري الإسرائيلي. فدولة الاحتلال لا تعترف بانطباق القانون الدولي وقرارات الشرعية الدولية على الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي. وتعتمد عوضاً عنه على الرواية التوراتية وأساطيرها. وتبرر مواقفها العدمية من الشعب الفلسطيني بكوارث ألمت باليهود في الغرب وبخاصة المحرقة «الهولوكوست». منطق القوة والأساطير والميثات التي تعتمدها دولة الاحتلال في حل الصراع مع السكان الأصليين (الشعب الفلسطيني) تضفي تعقيداً إضافياً غير مسبوق على تحرر الشعب الفلسطيني من أطول احتلال في عصرنا، وتربك كل مسعى دولي



لإيجاد تسوية سياسية. هذا الوضع الشائك دفع الشعب الفلسطيني لخوض معارك صغيرة وكسب نقاط والعمل على مراكمتها في مدى زمني طويل.

وإن فلسطيني اليوم هم سليلو الفلسطينيين القدماء، ينتمون لسلالة يبوس وأدوم الذين كانوا الأقدم في فلسطين بحسب عالم الاجتماع الإسرائيلي باروخ كمرلينغ ونظيره يوئيل مغدال في كتابهما «الفلسطينيون صيرورة شعب» قبل أن يأتي العبرانيون. تُقدم المؤسسات الإسرائيلية حكاية تاريخية واحدة «لليهود» مسنودة فقط بالأساطير، وحضارة «يهودية» منعزلة عن سائر الحضارات، تقدمهما إسرائيل لتحل مكان آلاف الحكايات ومن تعاقب الحضارات التي حفرها الزمن وما زالت معالمها ظاهرة للعيان. قال الشاعر محمود درويش: «أنا نتاج جميع الثقافات التي عاشت في فلسطين كاليبوسية والفرعونية واليهودية واليونانية والرومانية والفارسية والإسلامية والعثمانية، كل حضارة مرت من هنا تركت شيئاً مهماً. أنا ابن هذه الحضارات المتعاقبة على أرض فلسطين وشعبها المتجدد». اخفقت إسرائيل في اجتزاء حضارة لفئة سكانية وفصلهما عن السياق التاريخي. في اشتباك الحكايتين رجحت كفة الحكاية الفلسطينية وبقيت المفارقات ساطعة.

فالحكاية الإسرائيلية تتدعم بثقافة القوة (الترسانة العسكرية) وبالدعم الأميركي الدائم، ورؤوس الأموال وتجار الأراضي والمقاولين ووكلاء ثقافة القوة. وتنتمي لأيديولوجية دينية قومية متعصبة هدفها المضي في الاستيطان الكولونيالي وتهويد مدينة القدس وفرض الفصل العنصري على الشعب الفلسطيني، والتحول إلى دولة ثيوقراطية (دينية) منعزلة.

مقابل ذلك تتدعم الحكاية الفلسطينية بالمكتشفات الأثرية الجديدة، وبمواقف ونتاجات فكرية وأكاديمية لمفكرين وعلماء دوليين ويهود وإسرائيليين، وبمنظومة قوانين حقوق الإنسان. وبالتضامن العالمي الذي حول القضية الفلسطينية إلى قضية العصر، وأدرجها كبند رئيس في أجندة

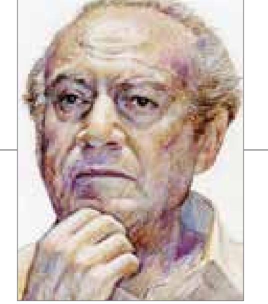
النضال الكوني. كان من اللافت استقطاب القضية الفلسطينية للمدافعين عن قيم الحرية والعدالة وحقوق الإنسان وسلامة البيئة، والمناهضين للحرب والاحتلال والعولمة المتوحشة في كل أنحاء العالم. ولم يكن من باب الصدفة انحياز المفكر الأميركي اليهودي ناعوم تشومسكي لحرية الشعب الفلسطيني، ولا دفاع البروفيسور اليهودي الأميركي المرموق نورمان فنكلشتاين عن الشعب الفلسطيني حين قال: «والدي اعتقل في معسكر اوشفيتس، ووالدتي اعتقلت في معسكر نازي آخر، وعائلتي تعرضت للإبادة من قبل النازيين، رغم ذلك اسمحوا لي أن أقول: لا شيء أحقر من استغلال معاناة آبائي لتبرير جرائم التعذيب التي ترتكبها إسرائيل ضد الفلسطينيين، ولتبرير الوحشية التي تُمارسُ عليهم. من له قلب عليه أن يوفر دموعه للبكاء على الفلسطينيين». نخب أخرى من أرفع الأكاديميين والمثقفين والفنانين حذوا حذوَ تشومسكي وفرنكلشتاين، أمثال: المفكرة الأميركية جوديت باتلر، والكاتبة الكندية نعومي كلاين والمغني البريطاني إلفيس كوستيلو، والأديب البيروفي ماريو فارغاس لوسا الحائز على جائزة نوبل، والعالم البريطاني الشهير ستيفن هوكينغ، واحتفالية الآداب العالمية التي تضم عشرات المبدعين المتضامنين، والرسام الغرافيتي البريطاني الشهير بانكسي الذي رسم على جدار الفصل العنصري لوحات فنية مثيرة للدهشة. وكان من أهم نشاطات التضامن العالمي مع فلسطين: اختراق الحصار المفروض على قطاع غزة بسفن التضامن. إصدار وثيقة «نداء العقل» التي وقع عليها حوالي 5 آلاف مثقف أوروبي تعتبر الاستيطان عملاً لا أخلاقياً. وفعاليات ضد جدار الفصل العنصري وهدم المنازل واقتلاع الأشجار. والمقاطعة الأكاديمية المتعاظمة لإسرائيل.

وثمة إنجازات صغيرة تحققت بتأثير ودعم الجبهة الثقافية أهمها: انضمام فلسطين إلى منظمة اليونسكو، الذي يسمح بالدفاع عن التراث التاريخي والثقافي، والاستفادة من كل البرامج التي تقدمها المنظمة الدولية. ويفتح جبهة دولية جديدة ضد إسرائيل، فالكثير من المعالم الثقافية التي تسيطر عليها دولة الاحتلال ستصبح من حق فلسطين، وبخاصة مدينة القدس الزاخرة بالأماكن المقدسة والمعالم التاريخية. وسيتيح تقديم طلبات انضمام لمركز التراث العالمي. ومن الجدير بالذكر أن لدى فلسطين 20 ملفاً لتقديمها، وبخاصة حول الحفريات تحت وحول المسجد الأقصى وحول كنيسة المهد في مدينة بيت لحم. وأكثرية الدول الأعضاء (107) انتصروا لفلسطين فيما عارض القرار 14 عضواً، في مقدمتها إسرائيل والولايات المتحدة التي مارست ضغوطاً لإفشال القرار وتوقفت عن دعم المنظمة الدولية مالياً بعد الفوز.

قبول فلسطين عضواً مراقباً في الأمم المتحدة، فتح الأبواب أمام انضمام فلسطين إلى 62 اتفاقية ومعاهدة ومؤسسة دولية. وكانت البداية طلب الانضمام إلى 15 معاهدة واتفاقية دولية كاتفاقية لاهاي المتعلقة بقوانين وأعراف الحرب، واتفاقيات جنيف الأربع، التي تنص على حماية المدنيين وقت الحرب، وتعترف بحركات التحرر الوطني، وبأسرى حركات المقاومة. وشمل التوقيع على العهدين الدوليين، واتفاقيتي مناهضة التعذيب، وحقوق الطفل، واتفاقية إزالة كل أشكال التمييز ضد النساء. إن قبول فلسطين عضواً في هذه الاتفاقات والمعاهدات إضافة لعضوية مراقب في الأمم المتحدة سيضع أساساً قانونياً لتغيير قواعد العملية السياسية، فالأراضي الفلسطينية ستصبح أراضي لدولة محتلة وشعب تحت الاحتلال عوضاً عن أراض متنازع عليها وتصبح إسرائيل ملزمة بتطبيق القانون الدولي.

«أعلن نتنياهو عن إلغاء مخطط برافو»، المخطط الذي يتضمن استيلاء دولة الاحتلال على 700 ألف دونم من الأراضي الفلسطينية في النقب، وتهجير 70 ألفاً من البدو الفلسطينيين منها إلى مناطق ومساكن معزولة، وبناء إحدى عشرة مستوطنة وتوطين 300 ألف إسرائيلي في الأراضي المصادرة. التراجع الإسرائيلي يعد إنجازاً رمزياً لا يقل أهمية عن إنجاز يوم الأرض. تحقق هذا الإنجاز بفعل نضال سلمي مثابر ومتواصل على مدى عامين، وكان ملحمة صمود ظافرة صنعها شبان وشابات ومواطنون في الجليل والمثلث والنقب (مناطق 48) بمؤازرة ودعم الضفة والقطاع، وتضامن قوى سلام إسرائيلية ومتضامنين عالميين وإعلاميين وإعلاميات.

دخل الشبان والشابات والمواطنون والمتضامنون الأراضي المصادرة وشرعوا في بناء قرى من الخيام فوقها. عمل رمزي ذو مغزى كبير هو حماية الأرض، أربك سلطات الاحتلال التي ردت عليه بالتدمير وبالقوة المفرطة. كانت البداية بناء قرية «باب الشمس» اسم رواية الأديب اللبناني إلياس خوري الذي تفاجأ بأن دعوته في الرواية لبناء قرية للأحرار تترجم على أرض فلسطين. هدمت سلطات الاحتلال باب الشمس وأعيد بناؤها مرة ثانية، وتكررت محاولة بناء قرى «أحفاد يونس» «باب الكرامة» «كنعان» «عين حجلة» في مناطق القدس والأغوار والخليل.



دكتور محمد عبد المطلب

اللغة العربية والهوية

في واحد من أهم كتب عباس العقاد: «اللغة الشاعرة» تناول فيه اللغة العربية ومكانتها بين لغات العالم الحيّة في الشرق والغرب، وكيف أجمع علماء اللغات على أن هذه اللغة تتراءى فيها طبيعة أهلها بصفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم، كما يتراءى لنا من هذه اللغة أطوار المجتمع العربي من مادة الألفاظ ومفردات الأسلوب الواقعي والأسلوب المجازي.

وهذه الحقيقة التي أشار إليها العقاد يمكن توثيقها بمتابعة المعاجم العربية، ذلك أن مفردات هذه المعاجم تعكس طبيعة المجتمع العربي بكل مستوياته وبكل ثقافاته، بدءاً من المفردات التي تتناول بدايات التكوين لهذا المجتمع في كتله الكبرى وفي كتله المتوسطة ثم الصغرى، وفي تجمعاته الموحدة والمتفرقة، فعلى مستوى الكثرة الجماعية نتابع مفردات: (الأمة والشعب والقوم والجماعة)، وعلى مستوى التكوينات المحددة جماعياً، هناك مفردات: (القبيلة والعائلة والجيل والطائفة والفئة)، وعلى مستوى البيئة السكنية، هناك مفردات: (الدار والبيت والمنزل والخيمة)، وعلى مستوى البيئة الطبيعية العلوية، هناك: (السماء والنجوم والشمس والقمر والمطر والغيث والسحاب والرياح، والطبيعة الأرضية لها مفرداتها من مثل: (الصحراء والجبال والرمال والصخور)، وعلى مستوى وسائل التنقل، هناك: (الخيل والبغال والحمير والجمال)، ثم تتابع المفردات الحيوانية من الغزال والبقر والغنم والكلاب وغيرها من المفردات التي صاحبت المجتمع العربي في بداياته وفي تحولاته الحياتية والثقافية، ومن يقرأ كتاب (الثعالبي) «فقه اللغة وسرّ العربية» يقف على حقيقة اللغة العربية ومدى تعبيرها عن الهوية العربية في النشأة، ثم مرور المجتمع بمجموعة من التحولات الحضارية والثقافية التي استدعت مفردات جديدة تعبر عنها، وقد جمع الثعالبي من مفردات اللغة العربية ما يتصل منها باللون والمرض والدواء والحيوان والإنسان والملبس والسلاح والطعام والشراب والزرع والنبات والزمن.

إن متابعة المعجم اللغوي في مفرداته الدالة على الهوية العربية، سوف تقدم لنا كماً هائلاً من هذه المفردات المعبرة عن الهوية الفردية والجماعية، وهي مفردات مازالت حاضرة في الذاكرة، وحاضرة في الاستعمال الحياتي والفكري، لكن كثيراً من دلالات هذه المفردات قد هجرت معانيها القديمة وامتلأت بدلالات جديدة تناسب التطور الحضاري للمجتمع العربي، من ذلك مثلاً: (السيارة) التي كانت تدل قديماً على (القافلة التي تسير)، ومفردة (القطار) التي كانت تدل على: (قافلة الجمال التي يتبع بعضها بعضاً)، وكذلك: (الطائرة والمدفع والدبابة والدراجة)، وقد تغيرت دلالتها لتعبر عن مجموعة من أدوات الحضارة، دون أن ينفي ذلك وجود علاقة بين المعنى القديم والمعنى الجديد.

ويكفي هنا أن نتابع - فقط - معجم (الزمن) لندرك مدى تعبيره عن الهوية العربية الزمنية، ولن نعرض هنا لما أسماه النحاة (ظرف الزمان) برغم أهميته في هذا السياق، كما لن نعرض لصيغة (الأفعال) بكل بعدها الزمني (الماضي والحاضر والمستقبل)، وإنما نعرض للصيغة الاسمية التي تابعت الزمن متابعة جزئية وكلية وجغرافية، فساكن البادية له مفرداته الزمنية الملائمة له مثل: (البكرة والضحى والغدوة والظهيرة والقائلة والعصر والأصيل والمغرب والعشاء، ثم الهزيع الأول من الليل، والأوسط والسَّحر والفجر والشروق)، ثم تأتي مفردات الزمن المحددة بالساعات والدقائق، ثم يتسع الزمن لاستيعاب المواسم والفصول والسنة والحول والقرن، ثم يضيق بعض الشيء مع مفردات (الليل والنهار)، ثم يضيق أكثر مع مفردات (الوقت والمدة والبرهة والفترة والردح).

إن هذا الوعي الزمني الذي احتفظت به الذاكرة اللغوية يكشف عن أن هذه اللغة امتلكت مجموعة من الحقول الصياغية المعبرة عن الهوية الثقافية للمجتمع العربي، أي أنها صيغ ثقافية بالدرجة الأولى لها طبيعتها التراكمية القادرة على ملاحقة الحاضر بكل قفزاته الحضارية والثقافية والعلمية.

أدب

مقالات

86 قلائل الذين يعرفون عباس محمود العقاد في إيطاليا، خلافاً لعميد الأدب العربي طه حسين. ها هنا مقال يضيء هذا الجانب المجهول عن أدبنا في لغة دانتي.



نصوص

106

قصائد الخريف .... سالم أبو شبانة

قصص انفصال الشبكية .... منير عتيبة

سلسبيل .... علي الدكروري

نمر واثب .... أحمد ثامر جهاد



ترجمات

مختارات شعرية لجوليا هرتفيغ

ترجمها عن الإنكليزية مازن معروف.

قصّة المرايا المروضة

ترجمها عن الإسبانية كاميران حاج محمود

نص لميلان كونديرا

ترجمها عن الفرنسية محمد بنعبود.

حوار

78



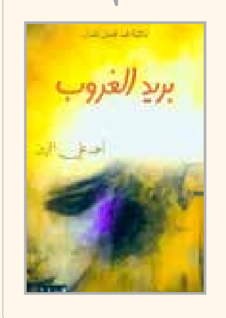
يوسف القعيد في عامه السبعين:
شكراً لمن ساهم بالإبداع في خدمة قضايا بلده

في عامه السبعين، يطل الأديب المصري يوسف القعيد، على شؤون الكتابة وشجونها، عن تجربته الخاصّة، وتجربة جيله أيضاً. وبالطبع فإن استلهام الربيع العربي في الرواية، كان من المواضيع التي استفاض فيها القعيد ها هنا في هذا الحوار.

كتب

116

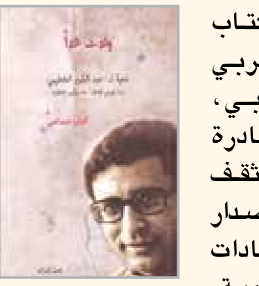
اللغة التي تُنْجينا من المأساة وتوقِعُنا بها



تؤدي اللغة في رواية بريد الغروب لأحمد علي الزين دوراً أساسياً عبر إدخال السير والاحداث إلى عوالم شعرية وتراجيدية، وتشدّها إلى منطقة تتأرجح بين الواقع والقاموس

118

تحية إلى عبد الكبير الخطيبي



ولدتُ غداً هو عنوان كتاب جديد جميل، يحتفي بالمغربي الراحل عبد الكبير الخطيبي، ولعلها من المرات النادرة التي تأخذ فيها عائلة المثقف مبادرة نبيلة كهذه، في إصدار كتاب يجمع ما بين الشهادات الشخصية والدراسات العلمية.



يوسف القعيد في عامه السبعين:

شكراً لمن ساهم بالإبداع في خدمة قضايا بلده

حوار - حسين عبد الرحيم

يتذكَّر الكاتب يوسف القعيد ما كتبه نجيب محفوظ عن رواية الثورات، ومستقبل الإسلام السياسي، وكيف يصبغ رؤى الأدباء. ويتذكَّر هيكل السياسي، ود. محمّد حسين هيكل ورواية زينب، ويتحدّث عن الرواية العربية الجديدة والجوائز، وجائزة قطر للرواية، وحصاد رحلة كتابات وكتّاب الستينيات، وعلاقة الصحافة بالرواية والإبداع. يحدثنا عن ذلك كلّه ابن قرية (الضهرية، بحيرة)، الذي قَدَّم أكثر من ثلاثين عملاً إبداعياً ما بين القص والرواية والمذكرات، والحاصل على جائزة الدولة التقديرية، وقد قدّمت له السينما المصرية: «الحرب في برّ مصر» و«يحدث في مصر الآن»، و«الحداد».

■ ما موقفك أو شعورك وأنت تطرق عتبات السبعين وما هي أبرز المواقف والأحداث التي تتذكَّرها في هذا اليوم؟

- هناك رهبة وخوف ودهشة وتساؤل، كلّ إنسان يعرف تاريخ ميلاده، لكني لا أتصور أبداً أنني بلغت السبعين، إلا عندما اتصلوا بي في دار الهلال ليقولوا إنهم سيقيمون احتفالاً بسيطاً لسبعينيتي. أنت تعرف أنني فلاح ولدت في قرية الضهرية، إيتاي البارود، البحيرة وعشت فيها الـ 25 سنة الأولى من عمري.ولم نكن نحتفل فيها بعيد ميلاد، لا أبي ولا أمي ولا أنا ولا أخواتي. عيد الميلاد اختراع مديني، ولا أخفي أنني عندما استمعت إلى عبد الحليم (عقبالك يوم ميلادك يوم ما تنول إللي شغل بالك) استغربت، ثم رحلت إلى القاهرة. ووجدت نفسي وجهاً لوجه أمام أعياد الميلاد، وأصبحت جزءاً من وجداني. ولا أنسى سنة 1961، عندما أقام هيكل احتفالاً في جريدة

الأهرام بعيد ميلاد محفوظ الخمسين.

كان صلاح جاهين -حسب ما رواه لي نجيب فيما بعد- قد ذهب إلى هيكل ليستأذن في تخصيص قاعة الأهرام الكبرى للاحتفال بعيد ميلاد نجيب. في ذلك الوقت لم يكن نجيب كاتباً في الأهرام، ولم يكن ينشر أعماله في الأهرام، باستثناء الرواية (الأزمة) «أولاد حارتنا» التي أقامت الدنيا ولم تقعدها.

لكن (هيكل) قال لصلاح جاهين: نحن الذين سنقيم هذا الاحتفال لنجيب محفوظ. وكانت المرة الأولى، في الواقع الثقافي المصري، التي يقام فيها حفل بهذا المستوى، لأن نجيب محفوظ حكى لي إنه في هذا الحفل رأى لأول مرة ولآخر مرة أيضاً أم كلثوم، التي أعجب بها لدرجة أنه أطلق على ابنته الكبرى اسمها، ولم يبقَ في مصر، في الواقع الثقافي والفني والصحافي، إنسان يمثّل قيمة إلا دعاه هيكل للاحتفال بنجيب محفوظ.

حسب دراسات علم النفس فإن الذاكرة لا تولد مع الإنسان، لكنها تتكوَّن بعد ذلك عبر سلسلة من التجارب، أنا أتذكَّر صيقة كانت بالقرب من منزلنا ليست صيقة لمنزلنا لأنني ولدت ونشأت وتربيت في أسرة فقيرة لكنها كانت صيقة لأغنياء يعيشون بالقرب منها. وأتذكر حكايات أمي -يرحمها الله- عن الوباء الذي ضرب مصر في أيامي الأولى، وعن البعثة الطبية التي جاءت وسكنت في خيام في الوسعاية. ويومها وقع ابن العمدة في غرام الممرضة، وحدثت مشكلة، وأتذكر أيضاً رحلة قمت بها مع أبي إلى قرية في الناحية الأخرى من نهر النيل (فرع رشيد) لكي نذهب إلى شيخ ليكتب لي حجاباً حتى لا أموت مثل الأشقاء الذين سبقوني. وما زالت طقوس هذه الرحلة ماثلة في خيالي كأنها جرت بالأمس: وضع الشيخ يده على رأسي وكتب لي حجاباً بقلم أحمر (لم أستطع فكّه ولا قراءته)، وكان تحذيره الأساسي لي ألا تمس الحجاب، لأنه إن ابتل بالماء سأموت فوراً.

وقد حدث بعد هذا أن نزلت أستحمّ في النيل فابتلّ الحجاب بالماء، وعشت أياماً وليالَيَ مخيفة أنتظر الموت أكثر من مسألة الموت حاولت أن أخفي أمر الحجاب الذي ابتلَّ عن أبي وأمي خوفاً من العقاب، لكن هذه الحادثة المبكّرة أكَّدت لي الدجل والشعوذة في أعمال هؤلاء الشيوخ المنتشرين في قرى ريف مصر. لأنني رأيت بقسية أبي لهذا الشيخ، وشاهدت بعيني مَنْ ينتظرون المثول بين يديه، ورأيت أبي يوزِّع أمواله على من يحيطون بالشيخ حتى ندخل في دورنا، ومع هذا فقد باع لنا الشيخ وهماً، وهذا الوهم لم أتكلَّم فيه مع أحد على الإطلاق، لكن درسه لم يزل ماثلاً في وجداني.

بعد الاحتفالية التي أقامتها لك مؤسسة دار الهلال بمناسبة بلوغ السبعين كونك من المؤسّسين الذين ساهموا في تأسيسها، كيف ترى علاقة المبدع بالصحافة؟ وكيف أثّر كلا المسارين في الآخر عبر مشوارك الإبداعي؟

- كثيراً من الأدباء الذين عملوا في الصحافة يتحدثون عن الصحافة باعتبارها «مقبرة» الأدب. وأنا أرى غير ذلك تماماً، فالعمل الصحافي يوفِّر الوقت للكاتب، كما أنه يمكِّن من رؤية الشوارع الخلفية في حياة المدن المركبة والمعقَّدة، لكن بشرط أن يفصل الأديب بين عمله الصحافي وكتابته الأدبية وأن تمثل مقولة همنجواي الشهيرة جداً «تناسب الصحافة الروائي تماماً بشرط أن يعرف الوقت الذي يهجرها فيه».

فأزمتي مع الصحافة إنني كلما فكرت في الكتابة عن تجربتي الصحافية، وقفت أعمال فتحي غانم حائلاً أمامي، أخشى أنني لا أستطيع تجاوز أعمال فتحي غانم في روايتيه: «الرجل الذي فقد ظله» و«زينب والعرش».

> لا بدّ أن تفصل الروائي فترة زمنية كافية عن الحدث الذي يكتب عنه

ذكر جمال الغيطاني - وهو من مجايليك- أن القعيد أديب كبير لم يحصل على ما يستحقه من الاهتمام حتى الآن، كيف تفسر ذلك؟

- ما قاله جمال الغيطاني في كلمته قاله هيكل مرتين: الأولى في كلمته المنشورة عني في العدد الأخير من مجلة الهلال، حيث قال إنني لم آخذ حقي الذي أستحقّه، والثانية في تقديمه لروايتي في الطبعة الثانية لقطار الصعيد، وإن كان هيكل يقول لي: «أنا أريدك هكذا أبداً، بهواجسك وتساؤلاتك وهمومك والظلم الرهيب الواقع عليك، لأن هذا الظلم ممكن أن يكون دافعاً للكتابة».

هذا الظلم وقصته الطويلة معي، والكلام عن أسبابه يحتاج إلى مجلدات، ولكني كلما تذكّرته، تذكرت قول أمي: «يا بخت من بات مظلوم ولا باتش ظالم».

ليتك تحدّثنا عن مسيرة كتّاب وجيل الستينيات، وكيف ترى حصاد كتابات هذا الجيل وكتّابه؟

- جيل الستينيات يُعَدّ أنبل وأجمل ظاهرة أدبية في القرن العشرين. وبالنسبة للرواية والقصة فإن كان د.حسين هيكل قد أسَّس الرواية بروايته «زينب» التي صدرت عام 1914، وإن كان نجيب محفوظ

وجيله قد أصّلوا هذا الفن بكتاباتهم الأدبية الغزيرة، فإن جيل الستينيات هو صاحب المغامرة الكبرى في الكتابة الأدبية، حيث خرج من الكتابة المستقرة والسرد الأحادي الجانب،وترك الطرق التي اهترأت من كثرة المشي فيها، إلى بكارة الدهشة والقدرة على طرح الأسئلة ومحاولة تجاوز كل من سبقونا في الكتابة. أعرف أن محمد حافظ رجب،أطال الله في عمره، أطلق صرخة مدوّية في النصف الأول من القرن الماضي، حين قال: «نحن جيل بلا أساتذة». فهو يعترف بأنه نشأ وترعرع وتربى من دون أن يكون له معلمون، ومهما كانت الموهبة متدفّقة فالمعلم مهمّ جداً لأي مبدع.

كنت من المقرَّبين لشيخ الرواية العربية نجيب محفوظ، فليتك تحدثنا عن نبوءاته في ما يخصّ مستقبل المعرفة وظاهرة الإسلام السياسي ومستقبل حرية الإبداع.

- كثيرون من كتّاب السياسة من أعداء ثورة يوليو 52، يتحدَّثون عن السجون والمعتقلات التي كانت في ستينيات القرن الماضي، وأنا ضدّها على طول الخط، لأنه لا يوجد مبرِّر واحد لتقييد حرية إنسان مهما كان المبرِّر. لكن- على الجانب الآخر- فإن مناخ يوليو ازدهر من خلال إبداعات أدبية لم تحدث في تاريخ مصر، لا قبل يوليو ولا بعد عبد الناصر، فلا يوجد حرف واحد كُتب في الستينيات لم يجد طريقة للنشر. فـ«أولاد حارتنا» التي اعترض عليها الأزهر، طلب عبد الناصر من هيكل نشرها في الأهرام بشكل يومي بدلاً من الأسبوعي حتى يكتمل نشرها قبل ثورة الأزهر، وقال لهيكل في التليفون: هذه رواية كتبها نجيب محفوظ ولا بدّ من نشرها. وعندما اعترض عامر على مسرحية «السلطان الحائر» لـ توفيق الحكيم، قال له عبد الناصر: إذا كان الحكيم قد نشر «يوميات نائب في الأرياف» أيام الملك، فنحن لا يمكن أن نكون أقل من الملك أبداً بأن نسمح بنشر النص.

مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوي، التي كانت تهاجم ذهاب جيشنا إلى اليمن صدرت عن الدار المصرية للطباعة والنشر -وهي دار الدولة- وقدّمت على خشبة المسرح وقام ببطولتها كرم مطاوع. ونُسب لنجيب محفوظ في الأيام الأخيرة، أنه قال «إن مصر تحنّ إلى أن تجرب حكم الإخوان»، والرجل الآن في دنيا الحقّ ونحن في دنيا الباطل،وأشهد أنه لم يقل هذا أبداً، ولكنه قال إنه مع الديموقراطية، أياً كان من تأتي بهم، حتى ولو كان الإسلام السياسي، بشرط أن تكون انتخابات حرة وشفافة ونزيهة.

في ظل الحراك الثوري التي تعيشه بعض الأقطار العربية، كيف ترى مستقبل الإبداع المعرفي والروائي؟

- لقد سئلت آلاف المرات بعد 25 يناير: ماذا كان سيفعل نجيب محفوظ لو أنه عاصر 25 يناير؟ قلت لمن سألوني إنه كان سيرحِّب بها، ويقف معها، لكن فكرة ذهابه إلى ميدان التحرير، أشكّ فيها كثيراً. لأن الرجل الذي توفِّي في 2006، كان في آخر أيامه لا يستطيع المشي ولا الرؤية ولا الاستماع. كنت أتعب كثيراً حتى أسمعه صوتي. نجيب محفوظ مع الشعب ومع الثورة، وله روايتان مهمّتان عن الثورات: ثلاثية «بين القصرين» التي بدأ كتابتها سنة 1948، عن ثورة 1919. وقد كتب رسالةإلى صديقه الذي كان يدرس في لندن، قائلاً:«سأكتب رواية عن استشهاد أخي في ثورة 19. وكانت البذرة الأولى للثلاثية، التي كتبها بعد الثورة بـ30 عاماً. وأقول هذا الكلام لمن يستعجلون كتابة الروايات عن 25 يناير، لقد كتب الثلاثية بعد ثلاثين عاماً من الثورة، ونشرها بعد أربعين عاماً من قيامها.أمّا الرواية الثانية عن الثورة فهي «السمان والخريف»، وقد كتبها عن ثورة يوليو 1952، ونُشرت عام 1962، أي بعد الثورة بعشر سنوات. وأكرر: إن من يستعجلون الكتابة عن 25 يناير أو 30 /6 أو 3 /7 لا يفهمون أن جوهر الكتابة الإبداعية،في أنه لا بدّ أن تفصل الروائي فترة زمنية كافية عن الحدث الذي يكتب عنه، ولا بد أن يكتمل الحدث على أرض الواقع أيضاً، حتى يمكن تناوله روائياً، وفي هذه الحالة فإن جماليات الفن الروائي يجب أن تكون متوافرة. شرعية الرواية أن تكون رواية أولاً وثانياً وثالثاً وأخيراً، أما الموضوع الذي تتناوله فهو قضية أخرى، ولا ينبغي أن يشكِّل شرعية النص بأي حال من الأحوال.

ما موقفك من الجوائز العربية التي مثّلت طفرة نوعية في الحقبة الأخيرة؟

- الجوائز العربية مسألة شديدة الأهمية في حياة المبدعين، وهي تعني أن مجتمعاتهم قررت أن تتوقَّف

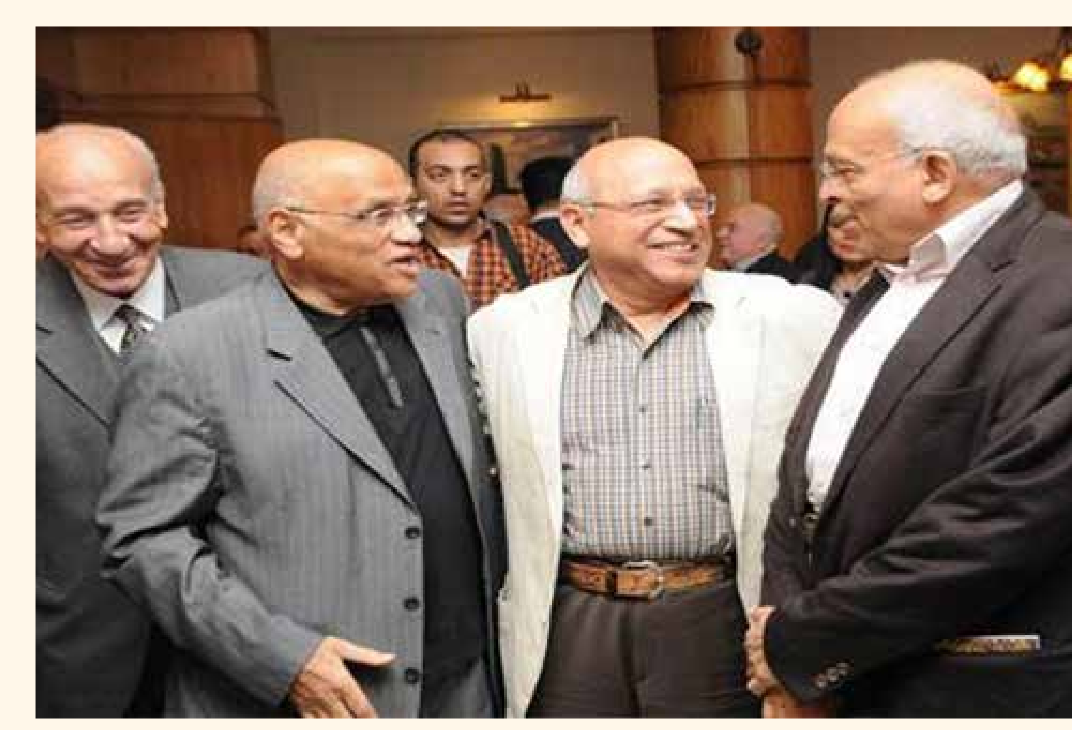
> ماذا كان سيفعل نجيب محفوظ لو أنه عاصر ٢٥ يناير؟ قلت لمن سألوني إنه كان سيرحِّب بها، ويقف معها، لكن فكرة ذهابه إلى ميدان التحرير، أشكّ فيها كثيراً

لحظة لتقول شكراً لمن ساهم بالإبداع في خدمة قضايا بلده. وكثرة الجوائز أمر يسعدني، وارتفاع المبالغ التي تُقدّم فيها يسعدني أيضاً ،لأنها تريح الكاتب من عناء الجري وراء لقمة العيش، وتوفّر له أماناً مادياً، فهو في أمَسّ الحاجة إليه ليوصل رسالته. الجوائز العربية نوعان: نوع يحمل أسماء أشخاص؛ الملك فيصل، البابطين، الصباح، شومان، الشيخ زايد، وهي جوائز تختلف ملابساتها وظروفها باختلاف أصحابها والإمكانات المتوافرة لدى من يقومون بها، وأتمنّى استمرارها والتوسُّع فيها، ورفع قيمتها المالية، وكذلك أن تطبع أعمال الفائز كاملة بعد إعلان فوزه، ولا يقتصر الأمر على منحه مبلغاً من المال، لأن نشر أعماله، ووضعها على الإنترنت أهمّ وأبقى من أي أموال يمكن الحصول عليها. وتوجد جوائز مستوردة تحمل أسماء جوائز عالمية، وأنا لا أدري السبب في وجودها، فنحن يمكن أن ننشئ جوائز عربية تحمل أسماء عربية، ولا نستورد الثقة ولا الاسم من الخارج. توجد جوائز دول عربية شقيقة كثيرة مثل جائزة الكويت، وجائزة دبي، وجوائز السلطان قابوس، وجائزة قطر التي تمّ الإعلان عنها مؤخّراً.

لكنني أتمنى من القائمين على لجان تحكيم هذه الجوائز، النظر في القيمة الأدبية والإضافية، بمعنى أن يشكّل النص أو الكاتب الفائز إضافة حقيقية إلى الفن الذي يكتب فيه، وألا يكون الانتصار لكتابة تقلّد الغرب أو تعادي الأصالة، أو لا تعبّر عن هموم الإنسان العربي الآن. لا أتحدث عن الكتابة التقليدية وكتابة التجريب، ولا عن صراع الشباب والشيوخ، ولكني أركّز على فعل الكتابة في الأول والآخر. أعرف أن القائمين على هذه الجوائز بشر، والبشر يصيبون ويخطئون، وثمة أهواء شخصية، ومن الممكن أن ينحاز هذا الناقد أو ذاك المحكّم لبلده أو لكتابة معينة يحبها. لكنني أرى أن ثمة شلة واحدة توزّع نفسها على كل لجان هذه الجوائز. يختلف اسم الجائزة واسم البلد الذي يمنحها لكن المحكمين هم هم، يحملون حقائب السفر من عاصمة إلى أخرى، لأن القراءة في الطائرة لا تصلح للتحكيم، وقراءة الترانزيت في المطارات لا توصل إلى نتائج حقيقية وصحيحة. أحدث هذه الجوائز هي جائزة قطر، وأنا لا أعرف شروطها لأن ما نُشرهو أخبار صحافية لا تغني عن التفاصيل، وأتمنى لها التوفيق الكامل. أتمنى أيضاً ألا تحنو حنو الجوائز الموجودة على الساحة، وأن يستفيد القائمون على الجائزة من مراعاة أمور أشبه بالدستور هي: الابتعاد التام عن السياسة حتى يضمنوا للجائزة مردوداً حقيقياً، وأن يدركوا كذلك أن تقاليد أية جائزة ومحافظتها على تقاليدها وتعظيمها، هي التي فرّقت بين نوبل والجوائز الأخرى. يجب أن ينظر القائمون على جائزة قطر إلى النص وكاتبه بعيداً عن أية اعتبارات أخرى، وإن كان لابدّ من الاستفادة من نظام جائزة سابقة، فليهم جائزة نوبل، وجائزة الغونكور الفرنسية، وجائزة بوليتيزر الأميركية.

حَدّثنا عمّا لفت انتباهك من عناوين الروايات العربية الجديدة.

- أحاول أن أمنع نفسي من ذكر أسماء حتى لا أنسى أعمالاً مهمّة، ولكن هذه السنوات يمكن أن تسمّى ربيع الرواية العربية. يوجد انفجار روائي وقصصي عربي لم يحدث من قبل، ويبدو أن عبارة «لوكاتش» المجري الذي لم يكتب إلا عن الرواية، وقال إن الرواية لا تزدهر إلا في فترات الاستقرار السياسي والاجتماعي، يبدو أنها مقولة غير دقيقة، لأن نصف القرن الأخير كان فترة التحوُّلات الكبرى في المجتمع العربي وكذلك الانقلابات الرهيبة، وبرغم ذلك أنتج لنا أعمالاً شديدة الأهمية يمكن أن تضيف جديداً للمغامرة المصرية في كتابة الرواية.





«رواية الـوردة» تُتَرجَم لأوَّل مرّة إلى العربية

تأصيل المجاز

سعيد.خ

أخيـراً، بعدما تُرجِمت إلى كثير من اللّغات العالميّة، وصلت «رواية الوردة» لـ «غيوم دو لوريس» إلى العربية، وصدرت ترجمة لها بمبادرة من إدارة البحوث والدراسات الثقافيّة، بوزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية، وفي طبعة مشتركة مع الدار العربية للعلوم/ ناشرون(لبنان) ودار محمد علي(تونس). الترجمة التي قام بها كل من د.نزار شقرون وأ.نعيم عاشور للكتاب نفسه تمثّل واحداً من أهم مشاريع الترجمة الأدبية الهادفة إلى إتاحة النصوص المؤسسة للأدب الفرنسي أمام القارئ العربي.

أقيمت، بمناسبة صدور الترجمة، ندوة أدبيّة، في فندق ماريوت الدوحة، تحت عنوان: «الرواية المجازية الفرنسيّة والغزل العربي في العصر الوسيط»، من تنظيم إدارة البحوث والدراسات الثقافية، وسفارة فرنسا لدى قطر، والمعهد الفرنسي، شارك فيها المترجم والباحث نزار شقرون، والباحثة المختصة الفرنسية الدكتورة كاترين كروزاي ناكي، بحضور سفيرَيْ فرنسا وسويسرا، ومستشارة السفارة البلجيكية، وتنشيط خبير الترجمة عبد الودود العمراني. شكّلت الندوة نفسها فرصة للاحتفاء بصدور الترجمة من جهة، والعودة إلى أصول الأدب الفرنسي من جهة أخرى، مع عقد مقارنة بينه وبين الغزل العربي في العصر الوسيط. كاترين كروزاي ناكي، أستاذة أدب العصر الوسيط بجامعة السوربون(باريس 3)، وعضو مركز دراسات الجامعة نفسها،عَدت صدور ترجمة الكتاب إلى العربية حدثاً، مضيفة: «هو كتاب تربية عاطفية، يستحق أن نعود إليه باستمرار». واستعادت كروزاي في مداخلتها بيوغرافيا مؤلّفي الكتاب: غيوم دو لوريس(1200 - 1238)وجان دومانغ(1240 - 1305)، محيطة، في السياق نفسه، بأهم الظروف والمعطيات التاريخيّة والسياقات الاجتماعية التي رافقت ظهور الكتاب على مرحلتين مختلفتين، تفصل بينهما أربعون سنة. لتقوم بعدها بمقاربة النصّ نقدياً، معتبرة إياه نصّاً متكاملاً، بنهاية متناسقة. وعن الجانب المجازي في الكتاب وتمثيل الوردة قالت كروزاي: الوردة في الكتاب تحيلنا إلى طابعها الأنثوي. فهي تعبير عن الجمال، وهو مجاز أوجد وقتها في الكنيسة، قبل بروز تأثيرات الشعر الشرقي، لتتحوَّل إلى رمز للقداسة، ثم إلىصورة للصفاء، وهي تمثّل أيضاً المرأة المحبوبة، والحب إجمالاً. من جهته، قارب د.نزار شقرون، عميد المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، موضوعاً يمسّ الشعر العربي، ويتقاطع مع محور الندوة: السردية الغزلية في الشعر، متطرّقاً إلى أنواع الغزل، قائلاً: التجربة الغزليّة كانت مندرجة في الحياة اليومية، باعتبار أن الشاعر العربي في الغزل، وعلى خلاف الأشكال الشعريّة الأخرى، كان طرفاً فاعلاً في الحدث، وليس فقط ملاحظاً، كما إنه شعر قام على المجاز لا على الحقيقة. وتساءل نزار شقرون في مداخلته: هل الشعر ابن الحياة أم هو ابن الثقافة؟ وعاد المتحدث نفسه، في مداخلته، بشكل موجز إلى تجربة الشاعر عمر بن أبي ربيعة، مصنفاً إياه في طبقة زعماء الغزل العربي، كما عرّج أيضاً على ذكر شاعرات تغزلن برجال، على غرار حفصة الغرناطية، بدر التمام ،وولادة بنت المستكفي. ويذكر أن الترجمة العربية لرواية الوردة تضمنت تقديماً من توقيع وزير الثقافة والفنون والتراث د.حمد بن عبد العزيز الكواري، جاء فيه: «إنه لمن المشروع أن نطّلع بدورنا على ما أبدعته الثقافات الأخرى، ومنها الثقافة الفرنسية، فهذا العمل يندرج في ذلك السياق ليسمح للدارسين بمقارنة الأدب العربي بالأدب الفرنسي لعلهم يعثرون على تلك المساحات التي يلتقي فيها الإبداع دون تمييز بين عرق و لون ولغة، لأنه- ببساطة- الإبداع الإنساني الذي نجتمع جميعنا تحت ظلاله الوارفة».

كاترين كروازي ناكي:

النص المفتوح



تُعَدّ كاترين كروازي ناكي من أهمّ الباحثين في أدب العصر الوسيط. سبق لها أن أصدرت: «كتابة التاريخ الروماني في بداية القرن الثالث عشر»(1999)، و«فارس العربة» (2006). زارت، مؤخراً مجلة (الدوحة)،وتحدثت عن بعض جوانب «رواية الوردة».

«رواية الوردة» كُتِبت قبل حوالي ثمانية قرون. هل تُقرأ اليوم بالمستويات نفسها كما قرأت في القرون الأولى التي تلت ظهورها؟

- النص ما يزال نصاً مفتوحاً على القراءة جاذباً للقارئ ومحرضاً على المطالعة وعلى التأمل. ربما يطرح الدارسون مشكل اللّغة التي كتب بها، لغة سابقة للفرنسية، والتي تختلف، بطبيعة الحال، عن اللّغة الفرنسيّة التي نعرفها اليوم، وقد تُرجِم فعلاً إلى الفرنسية. لكن هنا لم يكن سبباً في تقادم الرواية. في رأيي هو نص عالمي بامتياز، مع أن تمثيل الحب فيه يظهر صعباً.

الرمزية التي تميّز النص، والمجاز في الحديث عن الحب وعن المحبوبة، هما عاملان قد يقفان حائلاً أمام القراء الشباب؟

- ربما. ولكن لست أعتقد أن الشباب، أو الطلبة أو الجيل الجديد عموماً، يمثِّلون حقيقة القرّاء كلّهم. هم لا يعكسون ميول مجتمع المطالعة كلّه. «رواية الوردة» هي رواية حب معرفية، رواية تتجاوز المكان والزمان. هي نصّ في الهوى، مستمرّ ومتجدِّد، ويستميل شريحة واسعة من القرّاء.

بالعودة إلى بنية النص، هل يصحّ تصنيفه ضمن الرواية (الشعرية) أم الشعر(السردي)؟

- في القرن الثالث عشر، كان مصطلح رواية (Roman) يطلق على كل نص كُتِب باللّغة الرومانية، أو لغة أخرى مشابهة لها، أو متفرّعة عنها، ولا يقصد بالمصطلح وقتها نصاً روائياً، سردياً متخيَّلاً، كما هو متعارف عليه اليوم. ومن هنا تستمدّ تسميتها كرواية.

النص كُتِب من طرف كاتبين مختلفين: غيوم دولوريس، وجان دومانغ. هل توجد فوارق بين جزأي كل كاتب من الكاتبين؟

- غيوم دولوريس كتب حوالي أربعة آلاف شطر(مقسّماً كل شطر بشكل ثماني: octosyllabe)، وأضاف عليها جان دومانغ، بعد حوالي أربعين عاماً، ثمانية عشر ألف شطر آخر. كما ذكرت سلفاً هو نص في الحب، يشترك في هذه التيمة، مع أن جان دومانغ حاول في الجزء الثاني منه تكريس نظرة معرفية موسوعاتية.

النص الأصلي قديم جداً. أَلَمْ تضِع فصول منه مع مرّ الزمن؟

- النص الأصلي حُفِظ في مئات النسخ، والتي بقيت في فرنسا. من ثم فقد دوّن وانتشر، قبل ظهور المطبعة، بشكل جيد. والشيء اللافت أن«رواية الوردة» حَقّقت نجاحاً غير مسبوق من حيث المطالعة والتداول. وقد ترجمت، في وقت لاحق، إلى أغلب اللغات الأوروبية، لتصل اليوم إلى اللغة العربية.

وكيف كان تأثيرها على بدايات الأدب الفرنسي؟

- استمرّ تأثيرها طويلاً، حوالي ثلاثة قرون، إلى غاية ظهور كوكبة (البلياد) في القرن السادس عشر، مع الشاعرين بيار دو رونسار، وجواكيم دوبلي، وكتّاب آخرين انخرطوا في الكوكبة نفسها.

بالنظر إلى بعدها التاريخي وطابعها الرومانسي، هل يمكن أن نجد نقاطاً مشتركة بين «رواية الوردة» وكتاب «ألف ليلة وليلة»؟

- بحكم تخصُّصي في الأدب الفرنسي الوسيط، فلم تُتَح لي فرصة كافية لعقد المقارنة. ولكن من خلال معالجتي لبعض أطروحات الطلبة الأكاديمية وجدت مقاربة بين الكتابين، ونقاطاً مشتركة، تمهّد -ربما- الطريق لدراسة أكاديمية معمّقة في المقاربة بين النصّين.

في حضرة المحبّ

د. نزار شقرون

تحفل الآداب العالميّة بكتابات عن فنّ الهوى، وهو فنّ طالما شغل الأدباء والقرّاء على السّواء لما فيه من وهج التّجربة الإنسانيّة في مجال الحبّ بجميع صنوفه وتلوّناته. ويتنزّل كتاب «رواية الوردة» في هذا السياق فهو من أهمّ الآثار التي انشغلت بتناول تجربة العشق الصّافي في العصر الوسيط. وقد كُتب الكتاب بالفرنسيّة العتيقة من قبل الأديب غيوم دولوريس (1200 - 1238) الذي أنجز الجزء الأوّل ليشمل حوالي أربعة آلاف بيت شعري، في حين تولّى الأديب جان دومنغ كتابة الجزء الثّاني، وقد اكتفينا بترجمة الجزء الأوّل، وهو جزء متوهّج وأشبه بمتاهة مجازيّة لأطوار الحبّ وبطولاته.

وتنهض عمليّة ترجمة هذا الأثر الهامّ في هذا التّوقيت بالتّحديد على عدد من الموجّهات من أهمّها الحرص على الانفتاح الحضاري على ثقافات الأمم الأخرى وإشاعة ثقافة المودّة والتّوادد، فالكتاب حافل بمعاني الحبّ والغزل والسّعي في سبيل المحبوب. كما أنّه يمجّد تجربة الإنسان الذي يقتحم غمار المغامرة ليبلغ قيم المحبّة حتّى يصبح رباط العشق أسمى من روابط أخرى، وكانت هذه القيمة جدّ هامّة في زمن دولوريس بالتّخصيص، ففي تلك الحقبة بدأت قيم الإنسان في التّسلّل إلى حراك المجتمع الغربي بعد أن سيطرت الكنيسة بتشدّدها الدّيني على ضمائر النّاس وقلوبهم وعقولهم في عصر اتّسم بالظّلمات، وأنكرت فيه الكنيسة حقّ الإنسان في الحبّ.

تدور جدوى ترجمة الكتاب حول الوقوف على البعد الرّمزي لقصّة شعريّة تتعرّض في صميم خلفيّتها إلى مغامرة الإنسان في طلب الحريّة. ولكنّ بلوغ هذه المقاصد يتطلّب نوعاً من الدّربة والإحاطة بالإشارات الدّالّة على مراوغات دولوريس الذي لم تسعفنا سيرته الذّاتيّة



في فهم مقاصده بقدر غنى الكتاب وتلوّناته، فالباحث في سيرة الأديب دولوريس لن يظفر بما يشفي رغبته، ولذلك بدت «رواية الوردة» خير دليل على فكر صاحبها.

تندرج «رواية الوردة» من حيث التّجنيس الأدبي جنس أدبي جديد يتّخذ من الرواية الشعريّة المجازيّة مداراً له، وهو شعر ناشئ في عصر تميّز بحضور ظاهرة الشّعراء الجوّالين (التروبادور) الذين خلقوا نوعاً جديداً من التّواصل مع النّاس في الأسواق والشّوارع، حيث أضحى الشّعر يُلقى مقترناً بموسيقى العرض أحياناً في قلب اليومي الاجتماعي بعد أن كان أسير الكتب المنسوخة. وهكذا انبنت «رواية الوردة» وهي تحمل في أنفاسها لغة المحكي ورغبة الانغراس في فضاء تقبّلي أرحب يجعل من رسالة الحبّ رسالة غير مقموعة بين الأسطر، بل مبثوثة في الأذهان والأنفس، فكيف يحقّ للحبّ أن يبقى مضطرماً بين جناحي العاشق وهو مثل الجمر يُراد له أن يدثّر قلوب النّاس الباردة؟ ولئن بدا انطلاق «الرّواية» من مجرّد حلم عاشه شابّ في العشرين من عمره أي في ريعان الشباب والصبابة فإنّ هذا الحلم موصول في دوافعه برغبة الخروج على سلطة قامعة والبحث عن حياة بديلة،

يورد دولوريس:

«إنّ أوجاع المحبّ، وتباريح الغرام
لا يمكن حصرها في الرّوايات
ولا حبسها بين دفّتي كتاب
فالمحبّون يعشقون الحياة»

إنّ الخيط الرّهيف للحكاية قائم على نسغ العشق، وهو عشق يتجاوز المحبوبة الإنسانة ليتملّك الحياة بكلّ تفاصيلها، وهو العشق ذاته الذي بحث عنه شعراء التّروبادور الذين التصقوا بالحياة، وجعلوا منها فضاء لملفوظهم الشّعري، لذلك فالحلم، وهو الفضاء العام لملفوظ دولوريس، يرمز إلى هذه الحياة المنتظرة، وهو المدار الذي يشيّد البطولة في واقع قروسطي يحتاج إلى الجرأة والشّجاعة لقلب الأوضاع، ولذلك يخرج حلم الشّاعر عن رغبات النّاس ويتجرّأ بنوع من الحياء على السّلطة، لأنّ إعلاء الخروج على نواميس المجتمع كان أمراً متعذّراً في تلك الفترة.

تنطلق الأحداث في شهر مايو، أي في فصل الخصوبة، حيث ينام المحبّ، فيرى في حلمه مشاهد وأطواراً تقوده إلى الدّخول إلى بستان أشبه بمتاهة، وما هذا البستان غير مقرّ إقامة «سيّد المتعة»، ويحتاج المحبّ/ الشّاعر إلى دليل يقوده عبر مسالك هذا البستان، فتقوم فتاة حسناء تدعى «مترفة» بهذه المهمّة، ويلتقي الشّاب بشخصيّات عديدة اتّخذت من لعبة المجاز كساءً لها، أو هي أقرب إلى صور استعاريّة لقيم البستان فكأنّ الرّحلة الدّاخليّة هي تعرُّف على سجلّ القيم داخل بستان يُفترض أن يحيلنا على الفردوس، ولكنّه أقرب إلى متاهة الحياة الدّنيا لأنّ الشّخصيّات تتوزّع على وجوه الخير ومن ثَمَّ، وبالتّالي فقد نبتعد عن إحالة البستان على مرجعيّة الجنّة. وبتعدّد الشّخصيّات الموزّعة بين ذكور وإناث، «بهجة»و«ثروة» و«ربّ الحبّ» و«كياسة» و«صراحة» و«خادم النّظر»، تتأسّس مغامرة الشّاعر السّاعي إلى قطف الوردة في هذا البستان، ولكنّ هذه الشّخصيّات لا تتلبّس بدور مساعد، بل بعضها يلعب دور المعرقل، فيواجه المحبّ شخصيّات مثل «طمع» و«غيرة» و«نميمة»، وكلّما صادف المعرقلين بزغت أمامه شخصيّات مخلّصة مثل «الصّديق» و«حياء» و«خشية» و«صاحب الحفاوة». ويتمزّق المحبّ في أثناء رحلته بين تصميمه على مواصلة السير في اتّجاه الوردة وبين رغبة الهروب من قسوة ما يلاقي، فقد تعرّض لسهام حُماة البستان حتّى خُيّل إليه أنّه قُتِل في أكثر من مرّة، ولكنّه سريعاً ما ينهض ليتمّ سيره وبه آلام السّهام ولوعة العشق، فنراه يناجي ربّه:

«يا إلهي،
إنّ الموت لأرحم من عيش هذه الحياة القاسية
لأنّ ربّ الهوى كما يبدو
لا يبغي سوى تعذيبي والتّنكيل بي
وكم مرّة رغبتُ في الهرب
ثمّ لم أجرؤ على ذلك
وكان ربُّ الهوى في تلك الأثناء
منهمكاً في التّصويب نحوي بسهم جديد
حسبت أنّه من أخطر السّهام»

وفي هذه اللّوعة يسير المحبّ بخطى وئيدة إلى تقبّل مصيره، كأنّنا إزاء قدريّة ما يرسمها دولوريس في شكل قبول بواقع الحال فيتحوّل النصّ الشّعري إلى ما يشبه الدّرس الأخلاقي متلخّصاً في الإذعان لسلطة ربّ الهوى إلى درجة إعلان الشّاعر لولاءه له، وهو ولاء العبد لسيّده. ولا يبدي المحبّ مقاومة إزاء هذا المصير، بل يكتفي بتقبّل الآلام مستعيراً بذلك كلّ الإرث المسيحي في داخله، يقول:

«في حضرة الربّ
تتلاشى نيّة الثّورة والمعصية
فلست أملك لا الحقّ ولا المقدرة
وَلْتجر مشيئتك يا ربّ.».

وتوفّر لنا جملة هذه الأحداث المتخيّلة متعة قراءة كتاب يتميّز بسلاسة الأسلوب وبساطة اللّغة في مدار جماليّة المجاز، حيث لا يمكن الوقوف عند حدود ظاهر الأحداث، بل إنّ كلّ شخصيّة وكلّ حدث يشير أن إلى حقل تأويلي واسع، ولعلّ ترجمتنا لـ «رواية الوردة» تفتح باباً رحباً للدّراسات النقدية العربيّة.

العقّاد وطه حسين في إيطاليا

د. حسين محمود

فـي إيطاليـا قليلون هم الذين يعرفون عبـاس محمود العقاد، وكثيـرون الذين يعرفون طه حسـين، وهـذا العام مضى على وفـاة الأول ؛ الأول أربعون عاماً وعلى وفاة الثاني خمسـون عاماً، ولكن معظم المتخصّصين في الآداب الشـرقية والعربية يعرفون الاثنين جيداً كأبطال عصر التنوير.

لنقـرأ ما قالته الموسـوعة الإيطالية، «تريكانـي» التي تعادل فـي أهميتهـا وشـهرتها وموثوقيتهـا الموسـوعة البريطانية «بريتانيـكا»، ما قالته عن الأدب العربي الذي أفردت له الكثير مـن الصفحات، ولم تهمل في اسـتعراضها للأدب العربي ذكر المفكَريْـن العربيَّيْـن الكبيرَيْـن، فقالـت عن العقـاد: «صاحب الإنتـاج الأدبي هنيـن العقدين (من 1930 حتـى 1950) حياة روحيـة قوية للشـعوب العربية، وخاصة تلـك التي تقع في المركز الجغرافي والثقافي للعالم العربي، أي مصر وسـورية ولبنان. كان الأدب المصري دائماً في موقع الريادة في الحياة الثقافيـة العربيـة. وقـد ظهرت في تلك السـنوات شـخصيات أدبيـة لها باع مثل حافظ، وشـوقي، ومـي، وغيرهم، وتابع كثيـرون غيرهـم أعمالهـم موسّـعين من شـهرتهم فـي العالم العربي كلّه، وفي أوروبا أيضاً، مثل القصاص محمود تيمور، والعالم عباس محمود العقّاد، والناقد طه حسين، والمسرحي توفيـق الحكيم. وكلها شـخصيات عظيمة الشـأن فـي الأدب العربي الجديد الحديث المعاصر».

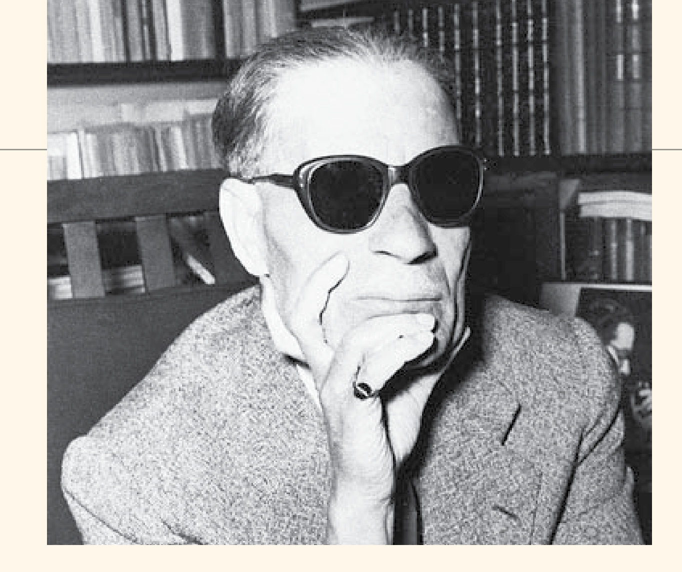
مثل هذا النص الوارد في الموسوعة الإيطالية الأشهر يمكنه أن يساهم في تشكيل وعي «المهتمين» بأهمية الشخصيات الأدبية المذكورة، فهي مرجع واسـع الانتشـار، وحقيـق بالتصديق. والصفات التي يخلعها النص نفسـه على الشـخصيات الأدبية التي ذكرها ربما تحدّد بشكل كبير المدخل الذي يشكّل الصورة الذهنية التي تتشـكّل فـي الوعي العام عن هذه الشـخصيات. ومما يلفت النظر أن الموسـوعة اعتبرت عباس محمود العقّاد «عالماً»، فيما اعتبرت طه حسين ناقداً. وربما كانت هذه الصفة التي سـوف تلازم الحديث عـن العقاد في جلّ ما ينكر عنه في الأدبيـات الإيطالية. وربما كان السـبب فـي هنا هو أن الأعمال المشـهورة له كانت دراسـات، سـواء «العبقريات»، أو كتابه عن «الله»، وما اشتهر عن طه حسين في نقده بالشكّ التحليلي لتراث الشـعر العربي القديم. وعندما تتحدث الموسـوعة عن سيد قطب مثلاً، تنكر أنه تلقى التشجيع من كل من طه حسين والعقّـاد، رغم أنـه اتهمهما بعد ذلك، الأول بأنه «مسـتغرب» والثاني بأنه «ذهني».

أما ما قالته الموسـوعة عن العقاد وحده، فقد يكتسـب أهمية خاصة، لأنه مكتوب بواسـطة مسـتعرب شـهير، ظل لأعوام طويلـة مهيمنـاً علـى صـورة المسـتعرب الإيطالـي, وعميداً للمسـتعربين كلهـم، وهـو فرانشيسـكو جابرييلـي، ولأهمية الكاتب والمكتوب عنه، رأيت أن أورد ترجمة للنص الكامل له: «العقّاد، عباس محمود شـاعر وناقد ودارس مصري، ولد في أسـوان عام 1889. منذ عام 1940 أصبح عضواً في أكاديمية فؤاد الأول للغة العربية. بدأ يؤكِّد مكانته بعد الحرب العالمية الثانية مباشـرة عندما نشـر دواوينه الشـعرية، التي اتسَّمت باستلهام الحداثة وروحها، رغم الصيغ العروضية التقليدية، مع إحسـاس قوي بالطبيعة ونزوع إلى التفلسـف. كما حصل على شـهرة أوسـع في الوقت نفسه بدراسـاته النقدية الأدبية والاجتماعية (سـاعة بين الكتب، قراءات فـي الكتب والحياة، عودة أبي العلاء... إلخ)، واشتهرت بأسلوبها المتين والتدفُّق الشـديد للأفكار النقدية الغربية. كما كرّس العقّاد نفسـه أيضاً للفكـر السياسـي، فقـد أثار زوبعـة كبيرة عـام 1935 بكتابه «الحكم المطلق في القرن العشرين» الذي شَنَّ فيه هجوماً لاذعاً على النظم الشمولية».

وربما كانت الدراسـة الأعمق التي اسـتطعت الحصول عليها، هي التي كتبها المسـتعرب فنشـنزو ستريكا، الأستاذ بجامعة نابولي الشرقية، ونشرها عام 1972 بعنوان «الفلسفة والدين عنـد عباس محمود العقّاد»، وهـي دراسـة في الشـخصية كما يتَّضـح من العنـوان، ولكنهـا أيضاً كاشـفة عـن كيفية تلقي العقّاد في إيطاليا.

يبدأ فنشـنزو ستريكا دراسـته مؤكِّداً أن ما كتب عن العقّاد في الغـرب قليل، رغم أنه في العالم العربي حظي بمكانة عالية، وتمّ تكريمه، خاصة بعد وفاته عام 1964، تكريماً لائقاً بواحد من أكبـر الكتاب العرب المحدثين. ويعزو الباحث هذا الفارق، ما بين كتابة العرب المستفيضة عنه، وكتابة الغرب النادرة، إلـى أن الاستشـراق الرسـمي الحديث اعتبـره «محافظاً»، ولا يميل إلى أن يعتبر نفسـه «متوسطياً»، على عكس طه حسين الذي دعمه الاستشراق على نحو صريح باعتباره قائداً للنخبة البورجوازيـة العربية. وهذا هو السـبب الذي دفع الباحث إلى دراسـة إنتاج العقاد الفلسـفي والديني لكـي يقف على حقيقة مثل هذا الزعم الرائج، وكذلك موقفه من المسـيحية والتيارات الفلسـفية المعاصـرة لـه، وهـي الموضوعـات التـي عالجها العقاد في الكثير من الأعمال.

توقف الباحث الإيطالي عند إبداع العقّاد الشعري، فكون مدرسة الديـوان، وجمع أشـعاره في 10 دواويـن، اعتبرت من عيون الشـعر العربي المعاصر حتى اعتبره بروكلمان رائد التحديث في الشـعر العربي، واضطر طه حسين، رغم الخلاف الظاهر





بينهما، لأن يعتبره عام 1959 «أكبر شاعر مصري». ويلمِّح فنشنزو إلى أن العقّاد كان يميل إلى المدرسة الإنجليزية في الشعرية، وأنه ابتعد عن المدرسة الفرنسية. وربما فسَّر ما انتبه إليه فنشنزو ستريكا من بعده عن الفرنسيين واقترابه من الإنجليز في التأثر الشعري بعضاً من «العداوة» التي واجهها من جانب النخبة المثقفة المصرية التي تميل تقليدياً إلى التأثر بالأدب الفرنسي، ومن غير النخبة ممن كانوا يكنّون للمستعمر الإنجليزي الكراهية. وينقل فنشنزو آراء عبد الفتاح الديدي ومحمّد الدياب في شعر العقاد الذي التزم بالعروض التقليدي، وكان شعراً فكرياً وفلسفياً وإنسانياً، مشيراً إلى هجومه على أصحاب مدرسة الشعر الحر مثل نازك الملائكة وصلاح عبد الصبور، من دون أن يستوعب جوهر إبداعهم الشعري. ويرى فنشنزو أن عمل العقاد الدؤوب والديناميكي والراسخ هو الذي وضعه ضمن كبار الأدباء العرب.

أما عن فلسفته، وموقفه الفكري والديني، فقد نقل فنشنزو عنه، في سيرته الذاتية التي كتبها بعنوان «أنا» ونُشرت بعد رحيله، أنه كان مسلماً مؤمناً مقتنعاً، وأن هذا الاقتناع كان له تأثير حاكم على كافة أعماله. ويرى الدارس الإيطالي أن العقّاد كان محباً لجمال الدين الأفغاني ومحمّد عبده، ولهذا فإن حركة التجديد التي قادها كانت حذرة ومعتدلة، بل وكان معادياً لأي فكر أو مذهب يمكن أن يهدّد جوهر الإسلام. وهكذا هاجم الماركسية من دون أن يلمّ بكافة جوانبها الاجتماعية، وهاجم كلّ الفلسفات التي عبّرت عما يقال عنه «أزمة القرن»، مثل الوجودية الإلحادية والمادية وما في حكمهما.

كان العقاد يفضّل توينبي على برتراند راسل وسارتر، وكما يقول فنشنزو كان يعتقد باستحالة أن يصل الإنسان إلى المعرفة الكاملة، مقترباً بذلك من التيارات الأكثر تشاؤمية في الفكر الغربي. وهذا الأمر يؤكّده ما نشره العقّاد في مجلة «الرسالة»، وجاء بعد ذلك في ثنايا كتبه، من تقديم للشاعر الإيطالي الأشهر ليوباردي، وترجمته لإحدى قصائده.

وينقل فنشنزو عن العقاد حديثه عن الدين، باعتبار أن رؤيته الفلسفية هذه تقود حتماً إلى الاعتقاد الديني، وهو مقتطف طويل امتدّ على صفحة كاملة، من كتابه «يوميات»، ويشرح العقاد في هذا المقتطف كيف يعجز العقل عن فهم فكرة أو مفهوم، ولكنه يستطيع أن يفهم -بلا شك- أهمية الإيمان بالدين، وأن الخالق الذي يستحق إيماننا به ليس له حدود، ومن ثم لا يمكن احتواؤه في فكرة، فمن له كل هذه السمات لا يستطيع أن يحيط به عقل، فما حكم العقل في هذه الحقيقة التي يستطيع أن يؤكدها ولا يستطيع أن يؤكد غيرها؟ فهل يكون سبب الإيمان امتناعه؟ هل يكون الخلود عديم الفائدة في وجود الخالق، وعديم الفائدة في الإيمان، أو للإيمان بوجوده، بينما الخلود هو شرطه وسببه وعلّته؟ إن العقل يفهم على الأقل أن الإيمان هو ضرورة عقلانية، لأن علته ليست سدى، وليست سبباً في زواله أو رفضه. ومن ثم فالعقل يحتاج إلى دعم من الوحي والهدي الديني في الأشياء التي تستعصي على الفهم، لأنها بطبيعتها تستعصي على العقل. وهذا معناه أن العقل ليس له أية علاقة بالدين. وهذا ليس معناه أن العقل ضد الدين، ولكن يمكن القول إن العقل يحتاج إلى الدين. إن الدين هو احتياج عقلاني، وليس مضاداً للعقل.

وتمتد الاحتياجات العقلية عند العقاد إلى معرفة الوجود الأزلي والإيمان بهذا الوجود الأزلي. ويصل العقاد في ذلك المقتطف المهم إلى خلاصة تقول: «الله قريب إلى كل ما يخطر على العقل، والذي يخطر على العقل موجود، حتى وإن كان لا يوجد شيء مشابه له في الوجود». وبهذه الرؤية يقترب العقاد، في رأي ستريكا، من تيار الوجودية الذي يؤمن من كيرجارد إلى جاسبرز بالبحث عن الكينونة المعتمدة على الله.

ويخلص الباحث في نهاية بحثه إلى أن العقاد لم يخرج كثيراً عن الاتجاه المحافظ، وأن الوسط الذي عاش فيه الكاتب قد خفّف كثيراً من سلبية هذا الاتجاه، وهو اتجاه يناسب مصر بطبيعتها المحافظة وبوجود الأزهر المحافظ المعتدل في قلبها، وإن كان لا يسمح بالتحديث إلا بقدر.

هكذا كان تلقي العقاد في إيطاليا، مفكراً عربياً كبيراً، محافظاً فلسفياً، لم يقدّم على المستوى العالمي جديداً، ولكنه قدّم الكثير من الجديد على المستوى العربي، متمثلاً في التحديث المحكوم، أو كما يقول المثل القديم: «في قرن يركض بهذه السرعة ينبغي التفكير ببطء». على عكس طه حسين الذي كان أسرع من إيقاع عصره في التجديد، فاصطدم به وتصادم معه. ليبقى السؤال: كيف كان عصر التنوير الذي لعب فيه الكبيرانالعقاد وطه حسين دور البطولة؟ أحدهما كان محافظاً حذراً، والثاني كان مغامراً أقرب إلى التهور، والاثنان صبّا كل تجديد لهما على النخب البورجوازية. فإذا وضعنا في المقابل تجديد القرن التاسع عشر الذي لعب فيه البطولة رفاعة رافع الطهطاوي لوجدنا أنه كان أقرب إلى تنوير الشعب، بمدرسة الألسن التي كانت «تشبع الاحتياجات العلمية للأمة عن طريق الترجمة»، وكانت الكتب المترجمة بواسطتها تصل إلى أصغر نجع وكفر في أعماق مصر، لأنها كانت مرتبطة بالمدرسة، وبنظام التعليم، وبأبناء الشعب، الباب الحقيقي للنهضة والتنمية.

القصّة القصيرة: استرجاع الأراضي الضائعة*

ماريو بارغاس يوسا
ت - أنيس الرافعي

ظلّت القصّة القصيرة لردح طويل من الزمن في العالم الغربي بمثابة القريب المعوز للأجناس الأدبية. الناشرون يستنكفون عن احتضانها بحجّة أنّ المجموعات القصصية لا تُباع. أمّا المجلّات والجرائد فكانت بدورها لا تفتح صفحاتها للحكايات الوجيزة.
إنّ الصحافة بدورها -قبل أن تتطوّر وتغرق في التفاهة- كانت أيضاً تغلق الباب في وجه القصّة القصيرة. اليوم، ومنذ فترة -لحسن الحظ- طفت القصّة القصيرة على سطح العالم الأدبي، وطفقت في استرجاع أراضيها الضائعة.

***

بخلاف ما كان يجري في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأميركية ظلّت القصّة القصيرة حيّة باستمرار في أميركا اللاتينية، بغضّ النظر عن الصعوبات المسجّلة. عددٌ غفيرٌ من كتّاب أميركا اللاتينية أسّسوا عوالم أصيلة ومركّبة، باستخدامهم -بشكل مؤقّت أو أساسي- الفنّ القصصي الذي يتميّز بإيجازه وكثافته ودقّته ودنوّه من الشعر، على نقيض الرواية.

***

يكفي أن ننكر بعض الأسماء حتى نستوعب إلى أيّة درجة يمكن أن يصبح المحكيّ القصير فضاءً خصباً على نحو مدهش للمتخيّل والموهبة الأدبية: خورخي لويس بورخيس، خوليو كورتزار، خوان رولفو، وأدولفو بيوي كاساريس. أسوق أسماء أولئك الذين أعتقد -على الرغم من أن زمرة منهم كانوا روائيين- أنهم حقّقوا في القصّة القصيرة أفضل نجاحاتهم. لكن - تقريباً- كلّ الروائيين الكبار في أميركا اللاتينية كانوا في الأصل قصّاصين مكرّسين: أليخو كاربنتييه، غيماريس روزا، خوان كارلوس أونيتي، غابرييل غارسيا ماركيز، أغوستو روا باستوس، كارلوس فوينتيس، خوسي دونوسو، جورج إدواردز، وغيرهم.

***

تعلن هذه الأنطولوجيا المخصّصة للكتّاب الإسبانو أميركيين من الأجيال الجديدة، التي انتُقيت من لدن غوستافو غريرو، وفرنانو إيواساكي، أن هذا الجنس الأدبي يحتفظ بكامل عنفوانه وإبداعيّته بين صفوف وَرَثة الأجيال المؤسِّسة. كما تُظهر تنوّعاً لافتاً في الموضوعات والتقنيات والأساليب التي تسود بين الكتّاب الجُدُد. وعلى وجه التحديد إعادة التوجيه، شبه العامّة، لطبيعة الحكايات التي لم تعد تتشابه: فالواقعية السحرية ذائعة الصيت التي بدت، لسنوات طويلة، تستأثر بالأدب المنتج في أميركا اللاتينية فقدت عافيتها بين عشيرة الأجيال المحدَثة من الكتّاب الذين عكف كل واحد منهم -الآن- على أسلوبه المتفرّد وموضوعاته الخاصّة، عائدين القهقرى إلى الواقعي، ورافضين الموضوعات ذات المناخ العجائبي. وللإشارة قصّتان فحسب بين ثنايا هذه الأنطولوجيا يمكن أن تمتّا بصلةٍ وطيدةٍ إلى الواقعية السحرية، حتى وإن كانتا توسّعان كثيراً من حدود هذا التصوّر الفسيح، لدرجة خلق الالتباس بين الواقعية السحرية والتصوّر الأدبي للواقعية.

***

أيضاً، تبرز هذه الأنطولوجيا أن واقعية الكتاب الإسبانو أميركيين الجُدُد لها أواصر قربى قليلة بالنظرة الضيّقة والتخومية للإشكالات الاجتماعية والسياسية التي ميّزت كلّ الأدب الواقعي في الماضي. عند الكتاب اللاتينو أميركيين الجُدُد، لا تخاصم الواقعية المتخيّل الأكثر جسارة، ولا تتناقض مع اكتشاف ما هو بكر أو مخالف للمألوف. إنّ المعنى المُجَرّد للواقع عند هذه الفئة من الكتّاب يمسّ كافّة مجالات التجربة الإنسانية، بما فيها تلك الأشدّ سرّيّة وحميمية، كما يتطرّق لكلّ تجلّيات وتحليقات المتخيّل. يتعلّق الأمر بأعمال واقعية لكونها غير مبتورة الجذور، وسرعان ما يتعرّف القارئ من خلالها إلى عالم طبق الأصل لتجاربه الذاتية.

***

إنّ واقع أميركا اللاتينية المُعَبَّر عنه من خلال هذه القصص القصيرة ليس إغرابياً، ولا ذا صلة بالمغامرات المثيرة، ولا يتميّز بألوانه الغارقة في المحلّيّة. فما هو أميركو لاتيني خالص يتماهى مع الظواهر الأخرى لبقية المعمور. المآسي، الحالات، الرغبات أو التراجيديات المعيشة من قبل الشخصيات القصصية، يضفرها مهيمنٌ مشتركٌ له ارتباط بما يشعر به الرجال والنساء في أصقاع أخرى، ولا يتعلّق فقط بحيّز جغرافي معيَّن، بل بالوضعية الإنسانية على وجه العموم. سيكون من العسير رصد المنابع الأدبية التي نهلت منها هذه النصوص المدرَجة لكون المرجعيات واسعة، وسوف تضلّلنا داخل غابة من المؤلّفين والكتب المتفرّقة على امتداد الآداب الكونية، فالنظرة الإقليمية ظلّت مطمورة بشكل لا غبار عليه. لقد استطاعت أميركا اللاتينية الاندماج في بقية الجغرافيات الأخرى لكوكبنا الأرضي



الأعمال الفنية: Fernando Botero - كولومبيا

بفضل كتّابها. الهاجس التقني، والعناية بمعمار الحكايات، وهوس توظيف لغة سردية ناجعة، نلفيه عند الجميع. مما يشي بأنّ كلّ الكتّاب الجُدد يردمون هوّة ذلك التقصير الذي طال الشكل في ما مضى، وأساء إلى اللّوحات الأخلاقية وإلى الأدب الأهلي في العقود الأولى من القرن العشرين.

***

ما هي صورة أميركا اللاتينية كما تتجسّد من خلال هذه القصص القصيرة؟ إنّها أميركا لاتينية حضرية، مُشَكَّلة من مدن ومن مواطنين، ولا يتمّ الإلماع إلى العالم القروي إلاّ لماماً. وحتى عندما يومَأ إليه، فإنّ الأمر يتعلّق بواقع قصي، ومن طبيعة غير واضحة أو ضبابية. في النصوص التي لها خلفية مكانية قروية، البادية ليست فضاء مثالياً أو غنائياً، رائعاً أو موحشاً، لكنها ديكور ضيّق، الحيّز الأهمّ داخله هو المغامرة الإنسانية لا الإطار الجغرافي. إنّ المدينة هي الركح الدائم لهذه الحكايات، فالمدن التي تنبثق من رحم هذه الحكايات ليست بورتريهات أو حتى رسومات تحضيرية لنماذج واقعية، بل هي إعادة إبداع لها، إذ يوظّف المؤلّف خياله أكثر من ذاكرته، مدن شُيِّدت بواسطة المتخيَّل لا عن طريق الوفاء للذكريات. إنّه نجاح باهر، لأن الحكي الحقيقي معناه أن تختلق الأشياء وتبتكرها.

***

في كلّ هذه النصوص هاجس اللغة الناجعة، والوظيفة البنائية للمعمار يبدو بدهياً. على عكس ما كان يجري عادة في غضون سنوات الستينيات والسبعينيات حيث عندما كان الكتّاب الشباب الأميركولاتينيون آنئاك مفتونين بالتجريب، حيث التباهي بالجانب الشكلي، في لعبة رؤيوية تزيح مفهوم الحكاية، وتنشغل عوضاً عنها بطريقة حكي الحكاية. في هذه النصوص، الشكل في الغالب الأعمّ غير مرئي، وفي انسجام تامّ مع الشخصيات وتبدُّلاتها، وذلك بهدف الوصول إلى ذكاء القارئ وحساسيّته. وهنا ما يعني أنّ الكتّاب الأميركو لاتينيين الممثّلين في هذه الأنطولوجيا عثروا على شغف الحكي والاحتجاج في الآن ذاته، بعضهم أكثر من الآخر، وهذه هي الدراية التي تتجسّد في القدرة على التحكُّم في الإمكانات التعبيرية إلى حدود إخفائها خلف العالم والحكايات التي تمنح الحياة للقصص القصيرة، وتسبغ عليها الحقيقة.

***

يجوز أن يكون التنوُّع شكلاً من أشكال المساواة. ومن هنا، تعبّر هذه الحكايات عن عالم متعدّد يتعايش فيه الناس، والعادات، والمعتقدات، والمشاهد الأكثر اختلافاً. فثمّة شيء يُوَحّد، ويلحم كلّ هذه القصص القصيرة ضمن أخوّة لا ثغرة فيها، على الرغم من أنّ لكل كاتب طريقته، غير أنّ هذه الطريقة صيغت على شاكلة الصورة الإجمالية للقارة، حيث تمتدّ جنور كلّ واحد على حدة: عالم شاسع تلتقي في بوتقته المناظر الطبيعية والمناخات الأرضية وشتّى الأعراق والثقافات مجتمعةً وموحَّدة بلغة واحدة، وتاريخ مشترك، وإشكاليات واحدة. والعلاقة مع العالم تنسج بين مختلف هؤلاء الكتّاب قرابةَ عصب لا انفصام فيها. إنّ أميركا اللاتينية واحدة ومتعدّدة في الآن ذاته، ولاشيء يعبّر عنها، ويحدِّدها سوى الأدب الجيّد.

* مقدمة «أنطولوجيا القصة الأميركو لاتينية المعاصرة» (غاليمار، باريس، 2014)، التي أعَدّها الباحثان غوستافو غريرو، وفرنانو إيواساكي.

عاجلاً أو آجلاً كلُّ المدخِّنين يتوقَّفون عن التدخين !

ذكريات مُدَخِّن سابق

أمجد ناصر

فـي زمنٍ عربيٍّ اختلط فيه الحابل بالنابل، ويصعب تصنيفه الآن طيَّـرت وكالات الأنبـاء مـن نيويـورك خبر وفاة شـاعر «المقاومة الفلسطينية» راشـد حسـين محترقاً بسيجارة كان يدخِّنهـا وهو يغفو غفوةً لم يفق منها.. بعد ذلك كان علينا أن نقرأ في صحف الصباح خبر احتراق الفنان التشكيلي السوري المتمرد لؤي كيالي بسـيجارة في منزله بمدينة حلب. لا شيء يربـط، هنـا، بين وفـاة الشـاعر الفلسـطيني فـي نيويورك والرسّـام السـوري في حلب سوى الموت بسـيجارة ..ليست بالضرورة من النوع نفسه!

محتملٌ جداً أن تكون هناك صلات ثقافية، تشـابهات مزاجية، تطلعـات تحرّرية ربطت، على نحو غير مباشـر، بين شـاعر فلسـطيني يقيم في نيويورك ورسّام سـوري من حلب، ففي تلك الأيـام لم يكـن العرب قـد بلغوا «سـنَّ اليـأس» الوطني تمامـاً رغـم تلامع نذر الخـروج المصريِّ الرسـميِّ من الصراع مع إسـرائيل في الأفـق، فقد كانت هناك أحلام، بل مشـاريع مشـتركة، بوسـعها أن تحمـل علـى أجنحتها المحلّقة شـاعراً فلسطينياً يقيم في نيويورك ورسّاماً سورياً من حلب.

هذه الكلمات ليسـت عن الشـعر أو عن الفن التشكيلي، ولا هي عن راشـد حسين الذي لم يقبل قسم من الفلسطينيين أن تكون سيجارة مشتعلة سبب موته المفاجئ، ولا هي عن لؤي كيالي الذي قيل إنه أراد الموت حرقاً عندما تمدَّد على فرشته وتناول حبَّة فاليوم عيار عشـرة ملغ وأشعل تلك السيجارة الأخيرة، كمـا أن هـذه الكلمات ليسـت عما يسـببه التدخيـن من كوارث «جانبيـة»، بل عن التدخين نفسـه، أو بدقـة أكبر: الإقلاع عن التدخين.

وعلى النحو الذي اسـتهل فيه غابرييل غارسيا ماركيز مقالته «ذكريـات مُدخّـن متقاعـد» أبـدأ مقالتـي، أو- بحسـب تعبيـر ماركيز- ذكرياتي.

***

«لـم أتـرك التدخين لأيِّ سـببٍ معين، ولم أشـعر مطلقاً بأني أصبحتُ أحسـن حالاً أو أسـوأ حالاً، ولم يتعكَّرَ مزاجي، ولم يَزِدْ وزني، واستمرَّ كلُّ شيء كما لو أنني لم أدخِّن في حياتي أبداً، أو كما لو أنني ما زلتُ مُستمِرّاً في التدخين»!

هـذا ما يقولـه ماركيز بعدمـا أقلع عن التدخيـن، ومثل معظم مقارباتـه المحتدمـة للأشـياء فإنَّ مـا قاله يبدو لـي غير قابل للتصديـق. أعنـي بحسـب المعنـى الحرفي لتلـك الكلمات. أو بتعبيـر آخر: بحقيقتها الواقعية، إذ غالباً ما «تضيع» الحقيقة عنـد ماركيـز تحـت قصفه البلاغـي وتزاحم مجازاتـه وتلاطم ألفاظـه. المجازات، الصور، الكلمـات هي، تقريباً، «حقيقته» الأدبيـة، إنها «التحويل الشـعريُ للواقع» الـذي يصرف النظر عـن «الحقيقـة» الواقعيـة. يغريني الـكلام عن سـيِّد الواقعية السحرية فأسترسل، أو أصاب بعدواه. لأبقى، إذن، عند ذلك المقتبس الذي استهللت به حديثي.

أصـدِّق الجملـة الأولـى مـن كلام ماركيز، ويصعـب علي، بل يسـتحيل، من «واقع التجربة» كما يقولون، تصديق ما تبقّى. قـد لا يكـون هناك سـبب مباشـر وضاغـط دعـاه، أو غيره، للتوقّـف عن التدخين. هنا ممكن. لكن أن لا يشـعر مطلقاً بأنه أصبح أحسـن حالاً أو أسوأ، بأنَّ مزاجه لم يتعكَّر، بأنَّ وزنه لـم يـزد، كأنَّه لـم يدخِّن في حياتـه قط، أو كأنه (يـا لألعابه اللفظية المدهشة): مستمرّ في التدخين!!

طيِّب. سـأتحدَّث عن نفسـي الآن، وأروي تجربتي مع الإقلاع عـن التدخيـن، وهـي، على ما يبـدو، أكثر دراميـة من تجربة الأستاذ ماركيز.

فـي عـام 1998 تحدَّانـي صديق أقلع عـن التدخين تـوّاً بأني لـن أسـتطيع أن أحذو حذوه. قلت له: إني أسـتطيع، أمهلني بضعـة أيام ريثمـا أفرغ مـن بقايا «كـروز» المارلبـورو الذي لـديّ الآن! قـال: متى يعني؟ قلت له: يـوم الاثنين القادم! كان ذلك يوم الأربعاء أو الخميس. أعطيت موعداً حاسـماً لا مجال للتراجع عنه مع بداية الأسـبوع (الغربي). مع آخر سـيجارة مـن آخر علبة من «كروز» المارلبورو انتهت علاقتي بالتدخين لتبـدأ علاقتي مـع كلِّ ما قال ماركيز إنَّه لـم يعرفه بعد إقلاعه عن التدخيـن: التوتُّر، النرفزة، تَعَكّر المـزاج، ازدياد الوزن، التفكير بالسـيجارة طوال الوقت، والأسـوأ طُرّاً: التوقُّف التام عن القراءة والكتابة.

***

كلُّ فعلٍ حيويٍّ في حياتي ارتبط بالتدخين. إنه الناظم السريّ

(هل أقول السحريّ؟!) لحبّات سبحة الحياة اليومية: الصحو صباحاً لا يكون صحواً من دون فنجان قهوة، وهذا الفنجان لن يكون له طعم من دون السيجارة الأولى التي تُعَزِّزُ، سريعاً وتلقائياً، بالثانية فالثالثة إلى أن أكاد أشعر بانسداد في حلقي. أكره التدخين للحظات بعد متوالية السجائر الصباحية. ثم سيكون عليّ التوجُّه، بمزيج من السعال والكره المضمر للتدخين، إلى مكتبي (الركن المخصّص لي في البيت) حيث تنتظرني مشاريع مقالات، قصائد، نصوص تبحث عن تجنيس لها. هناك مواعيد مقطوعة ينبغي أن تُوفى. هناك زوايا تنتظر أن تُملأ في يوم محدّد من الأسبوع. أعرف تراتب «مسؤولياتي» الكتابية. أبدأ بالمهمّ. وهو ليس بالضرورة قصيدة أو نصاً ملتبس التجنيس بل لعله يكون مقالاً كتبت عنوانه فقط، أو بضعة أسطر منه. أعرف من أين أبدأ، وكيف. لديَّ «خارطة طريق» كتابية واضحة، ولديَّ من يقودني في متاهاتها الداخلية: السيجارة. من دون السيجارة، ذلك الضوء الساطع في ليل الكلمات، لا كتابة. بل لا طرف



خيط «أردياني»، ابنة مينوس ملك كريت، الذي قاد حبيبها «ثيسيوس»، ابن ملك أثينا، داخل المتاهة العظيمة. «خيط أردياني» لا غنى عنه للتجوُّل داخل المتاهة والخروج منها. قد يُقيِّض لي قتل «الميناتور»، في جولتي داخل المتاهة، وقد يظل يخور، بصوته النحاسيّ المؤرّق، إلى جولة قادمة. لكن الخروج، بفضل الخيط السحريّ، مضمون.

المعدة التي لم تتلقَّ، حتى الآن، سوى جرعات متواصلة من القهوة العربية المركّزة تستسلم إلى العادات المزّمنة، فلا تثور، بل تستكين بلا احتجاج يُنكَر. ثلاث إلى أربع ساعات تتواصل، كل صباح، أمام الكيبورد بفضل الدخان الذي يتلوّى بين أصابعي «كالأفاعي الصغيرة» سعياً وراء «الميناتور». المنافض المتنوّعة ضرورية لتحسين شروط التدخين وتزيينه، لذلك يكون عليَّ أن أختار منفضة معينة كل صباح. يستحسن أن تكون زجاجية. لا رماد فيها ولا أعقاب، تلك النفايات التي سرعان ما تكتظّ بها المنفضة فأقوم بإفراغها، بقرف مَنْ لم يعرف التدخين يوماً، في سطل النفايات محكم الإغلاق، معطّلاً، في الأثناء، حاستين على الأقل: النظر والشمّ في حالٍ من التواطؤ المكشوف مع الذات.

الأمر المؤكّد بعد نحو ثلاث ساعات أمام الكيبورد (لاحظوا أني لم أتحدّث عن القلم فهو ينتسب إلى زمن آخر ذي غنائية مجنّحة!) أنني دخَّنت عشر إلى اثنتي عشرة سيجارة! هذا هو «إنجازي» المؤكّد، و«المضمون» الذي لا أفاجأ فيه، ما يفاجئني، حقاً، أن أكون قد أكملت ما كنت أعمل عليه: مقالة، قصيدة، فقرة من كتاب. أقمع، في حالٍ من النكران الكامل، أسئلةً يطرحها عليَّ الجانب «المسؤول» فيَّ، من نوع: لا تربط السيجارة بالكتابة، بـ «الإبداع»، فها أنت دخَّنت عشر إلى اثنتي عشرة سيجارة حتى الآن (أكثر من نصف علبة) ،ولم تكتب سوى خمسمئة – سبعمئة كلمة في أفضل الأحوال، وأحياناً، أحياناً كثيرة، لا تكتب بضعة سطور! أسئلة كهذه تُقْمَع في الحال. التواطؤ بيني وبيني يعمل بكفاءة منقطعة النظير كي أصل إلى الظهيرة. أتناول غداء (سريعاً) وأفكر متى سينتهي الغداء ليأتي وقت الشاي! وهذا وقت للتدخين من غير أسئلة وشكوك وريب. لا مجال مع كاسة شاي بعد الغداء لأيِّ تساؤلات يطرحها الجانب «المسؤول» فيَّ. الشاي والسيجارة صنوان لا يفترقان، ولضمان «شرعية» هذا القران يحلو لي أن أستحضر أشخاصاً في أفلام أو مسلسلات أو كتب يرتشفون في استرخاء سعيد، أمام (برندات) بيوتهم أو وهم جالسون إلى طاولات المقاهي، كاسات الشاي مع «سحبات» طويلة، ومحبوسة من الدخان. ولأمر ما فإن معظم هؤلاء الذين تستدعيهم ذاكرتي مصريون. قد تكون الأفلام، أو المسلسلات التليفزيونية، أو قراءاتي للكتاب المصريين المتحدّرين من الأرياف هي السبب.

بحكم عملي الصحافي فإن دوامي بعد الظهر. أصل إلى المكتب فأجد طاولتي نظيفة. مرتّبة. منفضة السجائر الزجاجية تلمع. أصنع كاسة شاي سريعة ولتبدأ معها متوالية التدخين

لما تبقّى من النهار، ففي تلك الأيام لم يكن التدخين ممنوعاً في المكاتب (الأماكن العامة عموماً) في لندن.
هذا وصفٌ تقريبيٌّ لروتيني اليوميّ المنضبط، كعسكر الإنجليز أيام عزّهم، بالسيجارة. هناك تفاصيل عديدة لا حصر لها يستعان عليها بالتدخين. مع كل استثارة حسيّة أو عقلية أجد يدي تمتدُّ، أوتوماتيكياً، إلى علبة السجائر. لا تتمّ الاستثارة في الفراغ. لا بدَّ لها من وسيط أو بيئة تتخلّق فيها: التدخين. هذا يعني أن الخبر الجيد يتطلب سيجارة، وكذلك الخبر السيئ. الـ(مابين) يحتاج، أيضاً، إلى سيجارةً لتمريره باعتباره حالة لا معنى لها سوى توسّطها بين استثارتين! ما يعني أن التدخين مستمر طوال الوقت. الوقت الوحيد الذي لا تدخين فيه هو النوم، ولكن يحصل حتى في وقت يتم الامتناع فيه عن التدخين، قسراً، أن أرى نفسي في حالة تدخين!
باختصار يمكن القول إن السيجارة تشبه (ولكن على نحو معاكس) أنبوب الأوكسجين الذي يديم حياة بعض المرضى. إنها ضرع الحياة الذي لا فطام منه.. أو هكذا بدا لي الأمر إلى أن جاء «يوم التحدي» ذاك.. فتوقّفت، تماماً، عن التدخين.

***

كلُّ ما ادَّعى ماركيز أنه لم يعرفه بعد توقُّفه عن التدخين، ولم يمرّ به.. عرفته ومررت به حرفياً. لنتّفق أنني أقلعت عن التدخين يوم الاثنين. أول اختبار كبير لـ «مركزية» التدخين في حياتي كان يوم الخميس الذي أكتب فيه زاويتي الأسبوعية. يمكنني، في حالتي المتوتِّرة هذه، غضُّ النظر عن مشاريعي الأدبية التي أعمل عليها، ولكن لا يمكنني، إطلاقاً، تأجيل هذا الاستحقاق الأسبوعي. الزاوية ينبغي أن تُكتَب ولن يكتبها أحدٌ غيري.. الأصحّ: لا يكتبها أحدٌ غيري.
استغرقني الاقتناع بفكرة معقولة لزاوية ذلك الأسبوع، من بين عشرات الأفكار الطائشة، يومان. وفي اليوم الثالث كان وقت كتابتها. بعدما كتبت عنوان المقالة ثم سطرين أو ثلاثة منها راحت مطارق من حديد تهوي على رأسي. ضربات سريعة ومتواصلة اضطرتني إلى التوقُّف عن الكتابة ومغادرة المكتب إلى الشارع والمشي فيه كيفما اتّفق. المهم أن تتوقّف تلك المطارق التي تتناوب على رأسي. بعدما أخذت نفساً عميقاً أكثر من مرة، وتمشيت لنحو عشر دقائق تراجعت حدَّة تلك الضربات فعدت إلى المكتب. كتبت بضعة أسطر إضافية، ثم عادت المطارق تهوي من جديد. تركت المكتب ونزلت إلى الشارع مرة، أخرى. مشيت على غير هدى. أخذت نفساً عميقاً، وأنّبت نفسي على ضعفها. شددْت أزري، عدلت قامتي المتطامنة، سرت، كأني في (مارش) عسكري، عائداً إلى المكتب. وهكذا دواليك إلى أن انتهى المقال الماراثوني الذي لا أتذكره الآن، ولكني متأكِّد أنه أصعب (وربما أسوأ) مقال كتبته في حياتي.
يمكنكم الاستنتاج أن حدَّة المطارق تراجعت. خفَّت تدريجاً بمرور الأيام إلى أن تلاشت تماماً. هذا دأب الإقلاع المفاجئ عما هو أشقُّ من العادة: الإدمان. الأيام الأولى هي الصعبة. تَحَمُّلُ انهيالُ المطارق، التوتّر لأيِّ أمر، النرفزة لأسخف سبب، العالم الذي يتراءى لك من خرم إبرةً، تلك الذبابة الطنَّانة، غير المرئية، التي تقف على مقدمة أنفك إلخ.. قد لا يحصل، لآخرين، شيءٌ مما ذكرت، فالأمر له علاقة بمدى التواطؤ بينك وبينك. بين دماغك ويدك. بين نقص النيكوتين وقدرتك على تجاهل نداءاته الصاهلة في دورتك الدموية.
وعلى عكس ادّعاء ماركيز زاد وزني نحو سبعة كيلوغرامات. قفز خصر البنطلون نمرتين إلى الأمام. لم يعد ممكناً لي لبس معظم ثيابي السابقة. مع وزني المعتبر الجديد، وزن الوجاهة!، كان عليَّ أن ابتاع ثياباً جديدة، لكن، بالمقابل، لم أعد أشعر بتسارع دورتي الدموية كلما شممت رائحة السجائر، أو رأيت شخصاً يُدخِل إلى رئتيه شيئاً غريباً عجيباً يسمَّى: الدخان!
راحت، تدريجاً، تلك الأيام التي لم يكن الصحو فيها صحواً حقيقياً من دون فنجان قهوة وهذا لا طعم له من دون سيجارة، وتبدَّد وهم التلازم التام بين الكتابة والسيجارة، بل بين تدوين رقم هاتف في مفكرتي وإشعال سيجارة كما كنت أفعل سابقاً. لم أعد أنتظر، بتلهُّفٍ، شاي ما بعد الغداء.. في الواقع تراجعت «مركزية» الشاي والقهوة في حياتي على ما كانت عليه من قبل، والأهمّ أنَّ هذين المشروبين المقترنين، طويلاً، بالسيجارة تحرَّرا من ارتباطهما بها. في الواقع، كلُّ ما كان مرتبطاً بالسيجارة فكَّ ارتباطه بها بمرور الوقت. ولكن ذلك لم يحصل إلا بإحداث تغيُّرات دراماتيكية في إيقاعي اليومي وفي نظرتي إلى كثير من الأمور حولي ترقى إلى حدِّ تبنّي منظور فلسفي جديد! صار للحياة، ما بعد التدخين، إيقاع مختلف، وخلق هذا الإيقاع معه عادات ومشاريب ونكهات وتنوُّقات جديدة، منها على سبيل المثال:
العيش في بيت لا تشمُّ منه رائحة السجائر على بعد أمتار، تخلّص ثيابي، شاربيّ، يديَّ، فمي من رائحة السجائر التي عششت فيها طويلاً، وصارت علامتها المميزة، معرفتي برائحة الهواء من دون دخان، شحذ حاستيّ الشمّ والطعم، خصوصاً حاسة الشمِّ التي أتباهى بها وأدين لها بنصف شِعري، تردّدي إلى المكتبة العامة التي لم أعرف الطريق إليها يوماً، ففي المكتبة العامة ممنوع، طبعاً، التدخين، معرفتي بدواخل المطاعم والمقاهي وبعض الزوايا التي كانت محظورة على المصابين بالجذام أمثالي، أقصد المدخّنين، سهولة سفري بالطائرات ولمسافات طويلة، تنوقي للقهوة (من أجل القهوة لا لأيِّ سبب آخر) بكامل رائحتها، طعمها، قوامها، عثوري على جذور مقدَّسة وقديمة للشاي، أقدم من السجائر ومن اخترعها.
فوق كلِّ ذلك: كتابتي لأهم عمل في حياتي الأدبية «حياة كسرد متقطّع» من دون سيجارة واحدة.
هناك سجائر في بعض قصائد الكتاب، ولكني لست من يدخّنها!

***

انقطعت عن التدخين نحو خمس سنين متواصلة.. نسيت فيها السجائر وما ترتبط به من عادات وطقوس إلى أن حلَّ ذلك المساء المشؤوم الذي أصرَّ فيه بعض الأصدقاء، وقد كنا في جلسة سمر، على أن أدخّن سيجارة.
سيجارة يا رجل مش رايح تخرب الدنيا!
سيجارة واحدة مش حترجعك ع التدخين!
شو ضعيف الإرادة، خايف تدخن سيجارة واحدة؟!
قاومت بقدر ما استطعت تلك الدعوات المستهترة، لكنَّ وسوسةً شيطانيةً كانت تهمس إليَّ بصوتها الخفيض، المغوي، الماكر: أن جامل أصحابك بسيجارة. سيجارة واحدة فقط. لن تخرب الدنيا!
كأني أقلعت عن التدخين قبل يوم أو يومين وليس أكثر من خمس سنين شعرت بتقلُّصٍ في أعماقي، تسارُعٍ في دورتي الدموية، احتشادٍ لرغباتٍ مقموعةٍ أو محرَّمةٍ تَجسَّدت في تلك السيجارة الشيطانية، الممدودة إليّ. تناولت السيجارة التي لوَّح بها أحد الأصدقاء (يا له من صديق؟!) أمام أنفي وأشعلتها. أخذت نفساً خفيفاً، ثم آخر أكثر عمقاً، ثم عميقاً ومتمهّلاً إلى أن لفظت السيجارة أنفاسها. لم أعرف في حياتي خدراً، لذيذاً، مديداً يتمنّى المرء أن يستمر العمر كله، مثل الخدر الذي أصابتني به تلك السيجارة اللعينة. لم تنته تلك السهرة بسيجارة واحدة. دخَّنت أكثر من واحدة. لم يكن لها خدر السيجارة الأولى نفسها بعد انقطاع طويل. شعرت، طبعاً، بالندم. بل بأكثر من ذلك: بالتفاهة. وظننت أن ما فعلته في تلك السهرة لن يتكرَّر. بل أقسمت أني لن أعود إلى التدخين مهما كانت الظروف. لكن السمَّ تسلَّل إليّ. رجع التلوّث إلى دمي ثانية. عاد إليه النيكوتين الذي كافحت طويلاً للتخلُّص من كلاليبه. ظلت الوسوسةُ الشيطانيةُ تطوف حولي. تشبَّثت ذاكرتي المتآمرة بتلك الأنفاس المُدوِّخة، وطردت الأنفاس الأخرى التي حاولت أن تستعيد الخدر مرة ثانية ولم تفلح، راحت صور مغوية تتوالى على ذهني مرتبطة بالسيجارة من بينها، بل أبرزها على الإطلاق، صور جنسية.
قد يُدخِّنَ منقطعٌ عن التدخين سيجارة مثلما فعلت ولا يعود إلى التدخين، بل قد يكره السيجارة ويفعسها في المنفضة بعد نفسٍ أو اثنين، فالبشر ليسوا متساوين أمام الإغراء وليسوا متساوين في الميل إلى الإدمان. أنا، لسوء الحظ، شخصية إدمانية. بسهولة يمكن انجراري إلى الإدمان الذي لم أعرفه، لحسن حظي، إلا في التدخين. هذا هو إدماني الوحيد. لو أنَّ ظروف حياتي وضعتني في مناخ قمار أو مخدرات لربما صرت أحد أسوأ المدمنين على هذين الداءين. أشكر ظروف حياتي، محيطي، صداقاتي الأولى التي لم تكن لها علاقة بهاتين اللعنتين الأبديتين.
لم ينته الأمر عند تلك السيجارة. صرت أمدُّ يدي إلى علب أصحابي المدخنين، ثم خجلت من هذه العادة التي كنت أمقتها في أولئك النتنين الذين «يُنفِّخون» على حساب غيرهم. ابتعت نصف علبة سجائر. ثم نصف علبة أخرى. استمرَّ الوضع على هذا النحو أياماً. لم يعد نصف العلبة يكفي. فعدت إلى العلبة الكاملة.. لكن تلك السيجارة المُخَدِّرة، الأولى لي بعد انقطاع نحو خمس سنين، لم تتكرَّر. عاد التدخين ليصبح إدماناً. بلا طعم خاص. بلى هناك طعم التبن. هناك الإحساس بانسداد الحلق. هناك اللهاث عند صعود بضع درجات. هناك الكراهية المضمرة للذات.
لا جديد أقوله عن تلك العودة غير الميمونة سوى إنني عرفت، مرة أخرى، كل ما كرهته في التدخين، فقد عاد المدخّن الذي انقطع لخمس سنين مريحة، صحيّة، مثمرة كي يكبّل كلَّ تفاصيل يومه ومعظم نشاطه الإنساني بالسيجارة. عاد إلى التواطؤ مع أضعف جوانب ذاته وأقلها شعوراً بـ«المسؤولية».

***

لا أدري كم كنت سأستمر في التدخين، بعد عودتي البائسة إليه، لو لم يجبرني ظرفٌ صحيٌّ على التوقُّف. لقد قيل لي في صريح العبارة: عليك الآن التوقُّف عن التدخين، وهذا ليس خياراً. أنت حرٌّ طبعاً في أن لا تفعل، ولكن تذكَّر أنك لم تعد تملك «ترف» التدخين!
حدث ذلك قبل نحو ثلاثة أشهر، وها أننا منقطع عن التدخين منذ ذاك. ها أنني أكتب هذه السطور في مقعد مريح داخل مقهى وأمامي كوب قهوة سوداء بلا سكَّر، فمن منافع الإقلاع عن التدخين توقُّفي، تقريباً، عن تناول السكريات الصناعية بأنواعها، وهي التي تشكِّل، كما قرأت مرةً، غذاء ضرورياً لدماغ المبدعين!
أقبل أن يتضوَّر دماغي جوعاً على أن أعود إلى السكريات المصحوبة، حتماً، بالتدخين. وعلى ذكر المبدعين والتدخين فقد خطر لي، بعد قراءتي لمقالة ماركيز بخصوص إقلاعه عن التدخين، الوقوف على تجارب كتّاب آخرين في هذا الصدد فلم أعثر على شيء ذي بال، لكني مررت بأقوال مأثورة لكتّاب وفنانين تتعلَّق بالتدخين أذكاها القول التالي المنسوب إلى الكاتب الأميركي الساخر مارك توين: عاجلاً أو آجلاً كل المدخِّنين يتوقَّفون عن التدخين!
صحيحٌ يا مارك توين، يا مَنْ لم يوقفه عن التدخين إلا الموت!
لكن ليس بهذا أودّ اختتام كلماتي الأولى التي يخطّها قلمي (هذا صحيح فهي الأولى التي أكتبها بعد توقُّفي الأخير والنهائي عن التدخين، والأولى التي أسطِّرها بالقلم منذ زمن طويل لأنني أكتب في مقهى بعيداً عن مكتبي وكيبوردي)، بل بحكاية لطيفة قرأتها عن التأمُّل.
يحكى أن مُريداً سأل معلِّمه:
هل أستطيع- يا معلِّمِ- التدخين خلال فترة التأمُّل؟
فأجابه المعلِّم: كلا، لا تستطيع.
فرفع مريدٌ آخر يده وسأل المعلِّم: وهل يمكنني التأمُّل وأنا أدخِّن؟
نعم، ردَّ المعلم مدركاً أنَّ هذا المريد في الطريق الصحيح إلى الاستنارة.

كما لو أنني أعرف الحرب العالمية الأولى

جوليا هرتفيغ
ترجمة - مازن معروف

لم تنشر جوليا هرتفيغ (1921) سـوى عـدد قليل من الكتب الشـعرية. إلا أنها تحظى بمكانة رفيعة في المشـهد الشعري البولندي. لها مؤلَّفات في كتب الأطفال والمقالة. وهي أيضاً مترجمـة. لاقى شـعرها اهتمامـاً وحصدت جوائـز أدبية في فرنسـا، الولايـات المتحـدة، النمسـا، وبولنـدا. كما حازت جائـزة ثورنتـون وايلـدر للترجمـة مـن جامعـة كولومبيا. تقيم في وارسـو. ربطتها صداقة طويلة بالشـاعرة الراحلة فيسلافا شيمبورسكا.



الأعمال الفنية: Mišo popovic - صربيا

فيلمون وبوسيس

واحدٌ منهما ينهض في الليل. بقميص النوم تُجرجر قدميها بغير هدى لإحضار بعض الماء من المطبخ. الآخر يصغي.
صوت قدميها يُشعِرُه بضيق، هو مستيقظ، منزعج، يدمدم متبرِّماً.
قشعريرة تدبّ فجأة في رأسه.
أيكون صوت قدميها حقيقياً، أم أنه محض ذكرى، في الماضي، في اللاوجود؟
حقيقي! إنها حقاً تجرجر قدميها. هما -إذاً- لا يزالان معاً.
ممتنّاً ومطمئنّاً، يخلد من جديد إلى نومه الهشّ.

مُيتَّم

لا يزيل الصحون من أمامه،
بل يأكل مباشرة من ورقة على الطاولة
بالشوكة، بالأصابع
الأسرع
أن يقوم بذلك بأي شيء متوافر

عادة ما يُنبَذُ بسبب فوضاه
لو لم يكن لا مُبالياً
لو أنها كانت لا تزال إلى جانبه
رنين الملاعق وهي تثرثر
وحياة تتدفَّق عبر الغرفة كما نهر أليف

أمامه شاشة تليفزيون تومض
لكنه لا يلاحظها
بالقرب منه جريدة لكنه لا يقرؤها

لا بد أن هناك طريقة ما

وسيط

أن تكون تقريباً في كلّ مكان في اللحظة عينها
من دون أن تبارح مكانك
أن تنظر
وفي الوقت عينه
تتراءى لك صور أخرى في الأعماق

بيار بيزوخوف في قبعة بيضاء
مؤاخياً الجنود قبل المعركة في بورودينو
مشهد الجيش من فوق التلة يخلب سرّه
لمعان أسلحة ودخان أسود متصاعد من ساحة المعركة

وإلى جانبه تماماً أبولينير مفتوناً بِنِيّة طَيِّبة
بمنظر الحرب
- كم جميلة الراجمات وهي تنير الليل -
قبل أن يجد نفسه في الخنادق تصعقه رائحةُ الجثث المتحللة
لعنةُ المرض المسمّى قدم الخنادق
قبل أن تصيب رأسه إحدى الشظايا

وإلى جانبه تماماً أغنية لشوبرت عن شجرة زيزفون
هانس كاستروب يسمع أزيز رصاصة تدنو، ثم يسقط أرضاً

الحروب القديمة هذه رغم فظاعتها
لديها شخصية
الناس كان باستطاعتهم وصفها
أبدو كما لو أنني أعرف الحرب العالمية الأولى عن كثب
لكنها تعود إليّ من الذاكرة
التي حفظها الآخرون من أجلي
من أجل حربي الأخيرة لن تكون هناك كلمات متبقِّية.

شعورٌ بطريقة ما

الأجمل غير مكتمل بعد
سماءٌ ملأى بنجوم غير مُدَوَّنة في خرائط العلماء
اسكتش بقلم ليوناردو أغنية مكسورة بسبب عاطفة
قلم رصاص، فرشاة مدلاّة في الهواء

هبة التوسُّط

ظِلّ يُحَذِّر ظلاًّ بأنك تدنو
ضوء يحذّر ضوءاً.
خائفاً، يمامة شرسة تثب. وأنت عائق
غير مُتوقَع هنا بين علياء أشجار الصنوبر
وفِرَقُ العقّوبات من الأعشاب الصغيرة

أنت لقيط يبحث عن عائلة،
ابنٌ مُبذِّر ولّى الأدبار

وعاد ليكون شاهداً على استقلال
الأشجار، نبات الشوك، الفراشة السريعة
واليعسوب الميت.

من خلالهم تفد إلينا لحظات السكينة هذه،
هم يساعدون التماعة في النزول على جناح
طائر مجهول،
وتلك أصواتهم – بكاء قاقم، أنين يمامة،
شكوى بومة – تذكِّرُنا
ضيق العزلة مُقاسٌ بالتساوي.

هذا ما سيكون عليه الأمر

سيعود كل شيء
لن يكون هناك أي أثر لحطام متفحّم أو بقايا
كلّ شيء سيكون محفوظاً كما قبل الدمار
بنضارةٍ وفي ضوء النهار

صداقات بلا شجار
آبار بلا سمّ
معارك آملة انتصاراً ما

نجوم لم تُحصَ بعد
قمرٌ غير مكتَشَف
ثم نحنُ، غير مدركين لا نزال
مما تحقَّقَ إلى الأبد
ومما انتُزِعْ

من دون أن نلاحظ

الشمس تضيء ساطعةً مجنونةً صاخبة
مفلتةً من غيوم على وشك الانقضاض عليها.
هي تحاول أن تقول لنا شيئاً بصرختها
أحدهم بذل مجهوداً ليصغي، مترِقباً
آخر عبر من دون أن يلاحظ
تراجيديا بكاملها تحدث في الأعالي فوق



حيث لا يصل مجال السمع

زميلتا دراسة

صوت معلّمة اللاتينية بدا أكثر حدّة
عندما ذَكَرَتْهُما
(لم تلفظ أبداً أسماءهما الأولى).
ميريام دائماً مستعدّة تماماً
رغينكا أقلّ ثقة، لكن دقيقة.
ظلّا معاً
ومعاً كانتا تغادران غرفة الصف قبل بدء
درس الدين.
آخر مرة التقيت بهما كانت بغتةً
في نهاية شارع لوبرتوسكا،
أطراف غيتو شُيِّدَ حديثاً آنذاك.
بخوفٍ وقفتا هناك كما لو أن عاراً ما
لَحِقَ بهما.

هذه اللحظة

حين تغمر الطمأنينة الجميع
ويشعشع ضوءٌ أخّاذ
من وراء كل شيء
من حيث أنتم الآن
أيها الأعزاء
غير المرئيين الآن
لم يكن يستحقّ أن تموتوا.

شجن

قبل أن،
اقرأ هذا المثل
آه نعم
اقرأه
ولا تنسَ أن تعود إلى هناك حيث ..
آه نعم
لا تنسَ أن تعود
حاول أن تفهم ماذا في ذلك الوقت
آه نعم
حاول أن تفهم

ولا تتهاون في إتلاف ذلك
أنت تعرف
آه نعم
لا تتهاون
وأصْغِ إلى هذه الرباعية
كما حَين..
آه نعم
أصغِ
لأن ما يحدث يحدث على حين غفلة
يحدث
آه نعم
على حين غفلة.

العداوة والصداقة*

ميلان كونديرا

ترجمة: محمد بنعبود

ذات يوم، في بداية السبعينيات، في أثناء الاحتلال الروسي للبلد، ذهبنا، زوجتي وأنا، وقد طُردنا معاً من عملنا وساءت صحتنا، لعيادة طبيب كبير بمستشفى بضاحية براغ، وهو عجوز يهودي كنا نناديه بالحكيم؛ إنه البروفيسور سماهيل صديق كل المعارضين. التقينا عنده ب(أ)، وهو صحافي مطارَد مثلنا، في كل مكان، ومريض مثلنا أيضاً، فاستغرقنا، أربعتنا، لحظات طويلة في الثرثرة، سعداء بجو التعاطف المتبادل بيننا.

أقلّنا (أ) في سيارته عند العودة وجعل يتحدث عن بوهوميل هربال(1)، الذي كان آنئذ أكبر كاتب تشيكي حي. نزوات هربال بلا حدود، وهو معجب بالتجارب العامية (رواياته تعجّ بالأشخاص العاديين جداً). كانت كتبه تُقرأ بكثرة وكان محبوباً (أُعجب به كل أفراد موجة الشباب السينمائيين التشيكيين، واعتبروه قائدهم المَهيب). لم يكن له أيّ اهتمام بالسياسة، وهو أمر يعتبر غير بريء بالنسبة لنظام (كلُّ شيء عنده مُسَيّس): كان يشكل عدمُ اهتمامه بالسياسة استهزاءً بالعالم الذي تعيث فيه الأيديولوجيات فساداً. لذلك وجد نفسه، لزمن طويل، غير ذي حظوة (ما دام غير قابل للاستعمال في الالتزامات الرسمية)، لكنهم، وبسبب من عدم اهتمامه هنا بالسياسة، تحديداً (لم يسبق له أبداً أنْ عارض النظام أيضاً) تركوه في أثناء الاحتلال الروسي في سلام، فاستطاع، بهذه الطريقة أو تلك، نشر بعض من كتبه.

كان (أ) يسبُّه بحماس: كيف قبل أن تُنشر كتبه، في الوقت الذي مُنع زملاؤه من النشر؟ كيف أمكنه أن يدعِّم النظام بفعله هذا؟ لقد قام بنشر كتبه دون حتى أن تصدر عنه كلمة احتجاج واحدة؟ سلوكه كريه، وهو متعاون مع النّظام.

كان رد فعلي بالحماس نفسه: إنه لعبث أن نتحدث عن تعاون إنْ كانت روح كتب هربال، بخيالها وسخريتها، تقع على طرف نقيض مع الذهنية التي تحكمنا وتريد أن تكتم أنفاسنا بحصارها. إن العالم الذي يمكننا أن نقرأ فيه هربال لَيَختلف اختلافاً جذرياً عن العالم الذي لا يُسمع فيه صوته. كتاب واحد لهربال يقدّم خدمة للناس ولحرية تفكيرهم، أكبر من الخدمة التي نقدّمها لهم نحن بحركاتنا وباحتجاجاتنا! وسرعان ما تحوّل النقاش داخل السيارة إلى خصام حاقد.

عندما أعدت التفكير لاحقاً فيما دار بيني وبين (أ)، منهولاً مما ساده من حقد (صادق ومتبادل)، أسررتُ لنفسي: كان تفاهمنا عند الطبيب عابراً وناتجاً عن ظروف تاريخية خاصّة جعلت منا مضطهدين؛ أما خلافنا، بالمقابل، فكان جوهرياً ولا علاقة له بالظروف؛ كان خلافاً بين أولئك الذين يعتبرون المقاومة السياسية أسمى من الحياة الواقعية؛ أي أسمى من الفن ومن الفكر، وبين من يرون أن معنى السياسة هو أن تكون في خدمة الحياة الواقعية؛ أي في خدمة الفن والفكر. ربما كان هذان الموقفان معاً شرعيين، لكن التوفيق بينهما مستحيل.

بما أنني كنت قد استطعت قضاء أسبوعين في باريس، خريف سنة 1968، فإنني قد حظيت بحديث مطول لمرتين أو ثلاث مع أراغون بشقّته في شارع فارينس. لا، أنا لم أقل له شيئاً ذا بال. اكتفيت بالإنصات إليه. وبما أنني لا أهتم أبداً بتدوين يومياتي، فإن ذكرياتي عن لقاءاتي بأراغون تبقى عائمة، ولم أحتفظ من كلامه سوى بموضوعين كثيراً ما استعدتهما: حدّثني بإسهاب عن أندري بروتون الذي قد يكون تقرَّبَ إليه في نهاية حياته؛ ثم حدثني عن فن الرواية. حتى في تقديمه لروايتي المزحة (الذي كتبه شهراً قبل لقائنا) كان قد أطرى على الرواية، عامّة: (الرواية أساسية بالنسبة للإنسان مثل الخبز)؛ وكان ألحّ علي، خلال زياراتي، بأن أُدافع دائماً عن (هذا الفن «المُحَقّر»، كما كتب في مقدمته؛ وقد استعملت هذه العبارة عنواناً لفصل من كتابي فن الرواية).

لقد احتفظت من لقاءاتنا بانطباع مفاده أن السبب الأشد عمقاً في قطيعته مع السرياليين لم يكن سياسياً (امتثاله للحزب الشيوعي)، بل جمالياً (إخلاصه للرواية، الفنُّ الذي «حَقّرَه» السرياليون). ويبدو لي أنني كنت قد تبيّنت المأساة المزدوجة لحياته: شغفه بالفن الروائي (الذي يعد ربما المجال المركزي لعبقريته) وصداقته لبروتون (أنا اليوم



على بيّنة: في زمن تقديم الحساب، يكون الجرح الأشد إيلاماً هو الناتج عن الصداقات المتصدّعة؛ فلا شيء أغبى من التضحية بصداقة من أجل السياسة، وأنا فخور بأنني لم أقم بذلك أبداً. أنا قدّرت ميتران بسبب استمراريته في إخلاصه لأصدقائه القدامى، مَا جعله هدفاً لهجومات عنيفة خلال المرحلة الأخيرة من حياته. إن ذلك الإخلاص هو ما شكّل نبله).

بعد ما يقرب من سبع سنوات من لقائي بأراغون، تعرفت إلى إيمي سيزير(2) الذي كنت تعرّفت إلى شعره مباشرة بعد الحرب، من خلال ترجمة تشيكية صدرت في مجلة طلائعية (المجلة نفسها التي عرفتني بميلوز). ثم تعرفت إليه في باريس في مشغل الرسام ويلفريدو لام. كان إيمي سيزير، الشاب الحيوي والجذاب، قد انهال علي بأسئلة أوّلُها: (كونديرا، هل تعرفت على نيزفال؟) _ بالطبع، لكن كيف تعرفت أنت عليه؟ لا، هو لم يتعرف عليه، لكن أندري بروتون كثيراً ما حَدَّثه عنه. وحسب ما كنت أتصوّر، فإن بروتون، بوصفه رجلاً متصلّباً وعنيداً، لم يكن بإمكانه أن يقول إلا سوءاً عن فيتزلاف نيزفال الذي كان قد انفصل، سنوات من قبل، عن مجموعة السرياليين التشيكيين، مفضلاً الامتثال (مثل أراغون تقريباً) لنداء الحزب. ومع ذلك، فقد أكّد لي سيزير بأن بروتون، سنة 1940، في أثناء إقامته بالمارتنيك، كان قد حدّثه عن نيزفال بحب. وقد بهرني كلامه، لأنني أتذكر أن نيزفال أيضاً كان يتحدَّث دائماً بحب عن بروتون.

إن ما صدمني أكثر من غيره في المحاكمات الستالينية هو الرّضا البارد الذي كان يقبل به رجال الدولة الشيوعيون قتل أصدقائهم. ذلك أنهم كانوا جميعاً أصدقاء؛ أقصد أنهم كانوا قد تعرفوا على بعضهم البعض بحميمية، وعاشوا معاً لحظات قاسية من هجرة واضطهاد وصراع سياسي طويل. فكيف أمكنهم أن يُضحّوا بصداقاتهم بتلك الطريقة الحاسمة والحزينة؟

لكن هل كانت تلك صداقة؟ توجد في تشيكوسلوفاكيا علاقة إنسانية، يطلق عليها باللغة التشيكية كلمة (soudruzstvi) من «soudruh : رفيق»، مما يعني «صداقة الرفاق»؛ أي التعاطف الذي يجمع بين من يخوضون الصّراع السياسي نفسه. وعندما ينتفي التفاني المشترك في خدمة القضية، يختفي التعاطف أيضاً. لكن الصّداقة التي تخضع لمنفعة أعلى من الصداقة، لا علاقة لها بالصداقة.

في زماننا كنّا قد تعلمنا كيف نُخضِع الصداقة إلى ما كنا نسميه المعتقدات، مصحوبة بالفخر وبالاستقامة الأخلاقية. يجب، بالفعل، أن يكون المرء متمتّعاً بنضج كبير كي يفهم بأن الرّأي الذي يدافع عنه ليس سوى فرضيّته المفضّلة، وهو بالضرورة رأي غير كامل، ومن المحتمل أن يكون مؤقّتاً، وأنّ مَحدودي الأفق وحدهم يستطيعون اعتباره يقينياً وحقيقة. وعلى العكس من الإخلاص الصبياني لقناعة، فإن الإخلاص لصديق يُعَدّ فضيلة، ربما قد تكون الوحيدة والأخيرة.

أنا أنظر في صورة لروني شار(3) إلى جانب هايديغر. اشتهر أحدهما بوصفه مقاوماً للاحتلال الألماني، ويُعاب على الآخر تعاطفه، في لحظات من حياته، مع النازية الناشئة. يعود تاريخ الصورة إلى سنوات ما بعد الحرب. نراهما من الخلف؛ على رأس كل منهما قبّعته أحدهما طويل والآخر قصير، وهما يمشيان في الطبيعة. أنا أحب هذه الصورة كثيراً.

---

* Une rencontre. Milan Hundera. Gallimard. 2009. p/p: 130/134

1- بوهوميل هربال (1914-1997 Bohumil Hrabal)، أحد أهمّ الكتّاب التشيكيين خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين.

2- إيمي فيرديناند دافيد سيزير Aimé Fernand David Césaire (1913-2008)، شاعر ورجل سيّاسة فرنسي. ولد بالمارتنيك. هو أحد مؤسّسي الحركة الأدبية الزّنجية. كان شديد المعارضة للنّزعة الاستعمارية.

3- روني شار 1907 - 1988 (René Char)، شاعر ومقاوم فرنسي.

الرُّوحُ الحُلوة لدون داميان

خوان بوش*

ترجمة - محمّد إبراهيم مبروك



دخل دون داميان بسرعة مرحلة فقدان الوعي مع ارتفاع درجة حرارته إلى ما فوق 39 درجة. وأحسّت روحه بعدم الارتياح بدرجة خطيرة كما لو أنها تقريباً تحترق، ولذلك فقد بدأت تستجمع نفسها وتنسحب باتجاه القلب. كانت الروح تمتلك ما لا يُحصى من المجسّات مثل أخطبوط بأقدام لا تُحصى، بعضها في الشرايين، والأخرى رفيعة جداً في الشعيرات الدقيقة للأوعية الدموية. وشيئاً فشيئاً كانت تدفع بتلك الأقدام إلى الخارج. ونتيجة لذلك، تغيَّرت حالة دون داميان، فأصبح جسمه بارداً، وفقد وجهه لونه. بدأ البرد في يديه، وبعد ذلك في ذراعيه وساقيه. وبدأ الوجه يشحب بشكلٍ فظيع، وهو ما بدأ يلاحظه الأشخاص المحيطون بسريره بالغ الفخامة. وانتبهت الممرِّضة الخاصّة به، وأُصيبت بالفزع، فقالت إن الوقت قد حان لاستدعاء الطبيب. وسمعت الروح هذه الكلمات، وفكّرت: «يجب عليَّ أن أسرع، وإلا فإن هذا السيد سيأتي، ويجبرني على أن أبقى هنا، وتحرقني الحمّى».

بدأ نور الفجر يُشقشق، ومن خلال زجاج النوافذ تسلّل ضوءٌ واهنٌ ليعلن ميلاد يوم جديد. وأطلّت الروح من فم دون داميان الذي بقي مفتوحاً- إلى حدٍّ ما- ليسمح بمرور القليل من الهواء. لاحظت الروح الضوء، وقالت لنفسها إنها إن لم تتحرّك بسرعة فلن تستطيع أن تقوم به لو تأخّرت أكثر من ذلك، ولا بدّ أن الناس ستراها خارجةً فتعرقل مغادرتها لجسد صاحبها. وكانت روح دون داميان جاهلة تماماً بما يخصّ عدّة أمور؛ فمثلاً هي لا تعرف أنها ما إن تتحرّر دفعةً واحدةً حتى تكون النتيجة أن لا أحد يمكن أن يراها مطلقاً.

كان هناك هرجٌ ومرجٌ لوقتٍ طويلٍ من النساء، وهن يحمْنَ حول السرير بالغ الفخامة حيث يرقد المريض. وقلنَ كلمات طائشة لم تهتمّ الروح بأن تسمعها، لأنها كانت منشغلة بكيفية هروبها من سجنها، ودخلت الممرضة وحقنةٌ مما تُعطى تحت الجلد بيدها:

- أي، يا إلهي، يا إلهي، أرجو ألا يكون ذلك متأخِّراً! علا صوت الخادمة العجوز، لكنه كان متأخِّراً. ففي الوقت نفسه الذي كانت إبرة الحقنة تنغرس في ذراع دون داميان، كانت الروح قد أخرجت من الفم آخر مجسّاتها. وفكّرت الروح بأن الحقنة تكلفة بلا جدوى. وبعد فترة قصيرة سمعت صرخات شتّى وخطوات مندفعة؛ فيما كانت إحداهنّ (لابد أنها الخادمة، لأنها لا يمكن أن تكون الحماة أو زوجة دون داميان- قد اندفعت إلى العويل فوق السرير. والروح انطلقت في فضاء الحجرة متجهة مباشرة إلى المصباح الزجاجي المصنوع في بوهيميا، والمُعَلّق في منتصف

السقف، وهناك قبضت عليه بكل قوة ونظرت إلى الأسفل تحتها: دون داميان وقد صار بالفعل جثّة صفراء بقسمات وجهه التي استحالت تقريباً في صلابة وشفافية زجاج بوهيميا، وعظام وجهه بدت أكثر بروزاً، وجلده اتّخذ لمعةً منفّرة. وبجواره كنّ يتحركَن: الحماة، والسيدة، والممرضة، بينما الخادمة العجوز تنخرط في البكاء وهي تدفن وجهها في الأغطية. عرفت الروح تماماً ما الذي تفكر فيه كلّ واحدة منهنّ، وما الذي تشعر به، إلا أنها لم تحبّ أن تضيّع الوقت في مراقبتهن. كان الضوء يزداد عند كلّ لحظة، وكانت هي خائفة من أن يلمحوها في المكان العالي حيث هي موجودة جاثمة على المصباح، ومتشبثة به وبها خوفٌ لا يوصف. وفجأة رأت حماة دون داميان تأخذ ابنتها من ذراعها وتمضي بها إلى الطرقة. وهناك قالت لها بصوت شديد الخفوت، وهنا الكلام الذي سمعته الروح:

- لا تتصرّفي الآن بشكل فيه قلّة حياء، وعليك أن تظهري أنك متألّمة.

- عندما يبدأ الناس في الحضور، يا أمي- قالت لها الابنة هامسة.

- لا. من الآن. وتذكّري أن الممرضة يمكن أن تحكي عن كلّ شيء فيما بعد.

وعلى الفور جرت الأرملة حديثة الترمُّل إلى السرير كالمجنونة وهي تقول:

- داميان، داميان يا زوجي، آي، داميان يا زوجي! كيف سأقدر على الحياة بدونك؟ يا داميان يا حياتي؟

روح أخرى في عالم أقلّ خبرة كان يمكنها أن تُصعَق من الدهشة، لكن روح دون داميان هذه تشبَّثت بالمصباح، وأعجِبت بالطريقة التي لعبت بها الدور، لأن دون داميان نفسه كان يلعب بعض الأدوار في مناسبات مُعَيَّنة، وفوق كلّ شيء، كان يلعب الدور كما خطّط له «دفاعاً عن مصالحي»، والأرملة تبكي الآن «دفاعاً عن مصالحها»، فهي لا تزال شابّة وجذّابة، وعلى العكس منها دون داميان؛ فقد تعدّى الستينيات من عمره. وفي بداية تعرُّف دون داميان بها كان لها خطيب، وقد عانت روحه في بعض الفترات بشكل بالغ السوء بسبب الغيرة من الحبيب المجهول. واسترجعت الروح تلك الفترة التي استمرّت لعدّة شهور عندما واجهته زوجته، وأعلنت أمامه بوضوح:

- أنت لن تستطيع منعي من أن أكلّمه. فأنت تعرف أنني تزوجتك من أجل أموالك.

مما دفع دون داميان إلى أن يردّ عليها بأنه قد اشتراها حتماً بأمواله، لكن ليس لتجعله مثاراً للسخرية. كان مشهداً كريهاً للغاية. ومع تدخُّل الحماة، كانت هناك تهديدات بالشروع في الانفصال، وباختصار كانت لحظة سيِّئة، ازدادت سوءاً نتيجة الظروف التي جعلت المناقشة تتوقّف فجأة وبشكل قاطع، عندما حضر بعض الضيوف، وكان على الزوجين أن يرحِّبا بهم بابتسامات آسرة وبأشكال بالغة الرقّة، مما جعلها هي فقط، وروح دون داميان تظهر قيمتها الحقيقية.

كانت الروح لا تزال موجودة عالياً فوق المصباح تسترجع مثل تلك الحوادث عندما وصل- بسرعة شديدة- القسّيس، ولم يعرف أحد لماذا حضر في مثل هذا الوقت، فالشمس لم تكد تستكمل شروقها، والقسّيس كان قد قام بزيارته خلال الليلة الماضية:

- لقد جئت لأني تساورني الشكوك، فجئت لخوفي من أن يسلم دون داميان الروح دون اعتراف. حاولَ أن يشرح سبب حضوره. وحماة المرحوم التي لم تكن تثق فيه؛ سألته:

- لكن، ألم يعترف الليلة الماضية يا أبانا؟

كانت تشير بذلك إلى أن السيد القسّيس ظلّ- ما يقرب من الساعة- في لقاء منفرد خلف باب مُغلَق مع دون داميان في الليلة الماضية.

واعتبر الجميع ذلك أمراً مفروغاً منه؛ وهو أن الرجل المريض قد أفضى بالاعتراف. غير أن ذلك لم يكن ما حدث. والروح تعرف أن ذلك لم يكن، وبالطبع فإنها تعرف أيضاً لماذا حضر القسّيس في مثل هذا الوقت الغريب، فموضوع الحديث في هذا الاجتماع الطويل كان يفتقر- إلى حدّ بعيد- إلى الجانب الروحي؛ فالقسيس كان يريد من الدون داميان أن يخصِّص قدراً كبيراً من أمواله «وقفاً» من أجل الكنيسة الجديدة التي تبنى في المدينة، في الوقت نفسه كانت رغبة الدون داميان أن يترك من أمواله قدراً أكبر من ذلك، ولكن ليس لما كان القسّيس يريد، بل من أجل مستشفى. ولم يتوصَّلا- من ثمَّ- إلى اتفاق، وغادر القسيس، وما إن وصل إلى بيته حتى اكتشف الأب أنه لا يحمل ساعته.

ويا له من أمر عجيب ذلك الذي حدث للروح، إذ تحررت مرةً واحدةً. صارت لها وتلك القدرة على أن تعرف أموراً لا تحدث أمامها، وأن تتوصل بحسها إلى ما يمكن أن يفكر الناس فيه أو ما يمكن أن يفعلونه! فالروح قد عرفت ما قاله الاب بينه وبين نفسه: «أذكر أنني أخرجت ساعتي في منزل دون داميان لأعرف كم كانت الساعة في ذلك الوقت، ومن المؤكَّد أنني تركتها هناك». وإذن، فالزيارة- في مثل هذه الساعة الغريبة- لن تجدي شيئاً يمكن أن نراه يتّصل بملكوت السموات:

- لا، لم يعترف- كان هذا ردّ القسّيس، وهو ينظر مباشرة إلى حماة دون داميان- لم يصل إلى أن يعترف ليلة أمس، وأبقيناه إلى أن آتي اليوم في الساعة الأولى لكي يعترف، وربما يتناول القربان. لقد جئت بعد فوات الأوان، وهي خسارة كبيرة. قال ذلك وهو يتلفت بوجهه إلى الأركان والمناضد المنهبة، على أمل- بلا شك في أن يرى الساعة فوق واحدة منها.

والخادمة العجوز التي كانت تعتني بدون داميان، لأكثر من أربعين عاماً، رفعت رأسها فظهرت عيناها محمرَّتين من البكاء:

- بعد كل شيء، فسيِّدي لم يخطئ- أكّدت- وليسامحني الرب، فلم يكن بحاجة إلى الاعتراف لأن له روحًا حلوة. له روح حلوة للغاية دون داميان.

يا للعجب! إن هذا بالفعل شيء يثير الاهتمام! فلم تفكّر أبداً روح دون داميان بأنها كانت حلوة؛ فصاحبها قام بأشياء معيَّنة نادرة، كما كان أنموذجاً جميلاً للرجل الثري، ويرتدي ثيابه على أكمل وجه، واتّسمت إدارته بنظرة ثاقبة للغاية في معاملاته في البنك، ولم تكن روحه تجد وقتاً للتفكير فيما إذا كانت حلوة أم قبيحة. ومثالاً على ذلك، فقد تذكَّرت للحظة كيف أن صاحبها أَمَرها أن تشعر بالراحة عندما حدث- بعد مقابلات مجهدة مع المحامي- أن وجد دون داميان طريقة لأن يحتال على أحد المَدينين، ويستولي على بيته- فضلاً عن أن هذا المدين لم يكن له مكان ليعيش فيه بعد ذلك، أو عندما رضيت شابةٌ جميلة من أحياء العمال أن تزوره في شقّته الفاخرة التي يحتفظ بها لنفسه، بسلطان الإغراء بالأحجار الكريمة وبمساعدة النقود

لأخذ الدروس، أو لعلاج صحّة الأم المريضة. فهل كانت روحًا حلوة أم روحًا قبيحة؟
وما إن نجحت في تحرير نفسها من شرايين صاحبها حتى صارت موضوعاً يُنكر من جانب الخادمة. كان قد مرَّ- حسبما قدَّرت الروح- وقت قصير جداً، ومن المحتمل أن يكون الوقت الذي مَرَّ أقلّ مما تخيّلته، لأن كلّ شيء قد حدث بأقصى سرعة، وفي فوضى هائلة: لقد أحسَّت بأنها تُطبَخ داخل الجسد من المرض، وأدركت أن درجات الحمّى مستمرّة في تصاعدها. وقبل أن ينصرف- بعد أن تجاوز الوقت منتصف الليل بكثير- خرج الطبيب إليهم بقوله:
- يمكن أن ترتفع حرارته عند طلوع النهار. وفي هذه الحالة عليكم أن تراقبوه بعناية، واطلبوني إذا طرأ أمر مقلق.
هل كان على الروح أن تترك نفسها تحترق؟ كانت هذه هي مشكلتها الأساسية، وإن كانت تلك هي النهاية المحتمَلة التي كانت قد اقتربت من أمعاء دون داميان، التي كانت تنبعث منها حرارة كالنار. وإذا ما ظلّت الروح باقية في جسده فسينتهي بها الأمر إلى أن تهلك مثل حيوان مشوي. ولكن كم مضى- بالفعل- من الوقت منذ غادرت جسده؟ لقد مَرَّ وقت قصير؛ إذ إنه لم يحسّ بعد بأنه تخلّص من السخونة، بالرغم من البرودة الخفيفة المنعشة التي انتشرت مع طلوع النهار. قفزت ملقيةً بنفسها فوق الأواني الزجاجية للمصباح المصنوعة في بوهيميا، التي وجدتها في مكانها. فكّرت بأن الاختلاف في المناخ لم يكن كبيراً بين أحشاء صاحبها السابق ووعاء المصباح الزجاجي، ولأنه مثله فلم تُصَب بالزكام. لكن، مع اختلاف كبير أو بدونه، فما الذي كان من الكلمات مما قالته الخادمة؟ «حلوة» قالتها الخادمة العجوز.
كانت الخادمة العجوز امرأة صادقة، وهي التي تحبّ سيّدها لأنها تحبّه، لا من أجل صورته المميَّزة، ولا لأنه يعطيها هدايا. ولم يبد للروح أي إخلاص فيما سمعته؛ إذ أكّد القسّيس:
- واضح أنه كانت له روح حلوة.
وأكّدت الحماة:
- كلمة حلوة قليلة بالنسبة له، يا سيدي.
وتلفَّتت الروح لتنظر وترى كيف أنها- خلال كلامها- كانت تغمز بعينها لابنتها. في مثل هاتين العينين- وفي آن واحد- أمر ولعنة. بدتا أنهما تقولان: «انهاري باكيةً في هذا الوقت نفسه، يا عبيطة، لا تتصرَّفي هكذا حتى لا تكوني عرضةً لأن يقول عنك القسّيس إنك سعيدة بموت هذا البائس». وفهمت الابنة- في الحال- اللغة الصامتة والحادّة، ثم انخرطت في البكاء، وهي تنتب بشكل مؤلم:
- أبداً، أبداً ما وجدت روحًا حلوة أكثر من روحك! آي يا داميان يا رجلي، يا داميان يا رجلي، يا نور حياتي!
لم تتحمَّل الروح أكثر من ذلك. كانت ترتجف من الفضول والاشمئزاز، أرادت أن تتأكّد- دون أن تُضيِّع ثانيةً واحدةً- ما إذا كانت حلوة، وأرادت أن تبتعد عن مكان يحاول كلّ مَن فيه أن يخدع الآخرين. فضولية ومشمئزة. وإذاً، فقد قفزت من المصباح مباشرةً إلى الحمَّام الذي كانت حوائطه مغطاةً بمرايا كبيرة. لقد حسبت جيداً المسافة لكي تقع فوق السجادة بحيث لا تُحدث صوتاً، فضلاً عن أنها تجهل أن الناس لا يمكنهم أن يروها، فالروح تجهل أنها بلا وزن. وأحسّت بارتياح بالغ عندما لاحظت أنها عبرت من دون أن يلاحظها أحد، وجرَت حَزينة، ولملمت نفسها أمام المرايا.
ولكن، ويا لعظمة الرب! ما الذي حدث؟ أوّل ما تبادر إلى ذهن الروح أنها كانت قد اعتادت، طوال أكثر من ستين عاماً، على أن ترى الأشياء حولها من خلال عيني دون داميان، تلكما العينين اللتين كانتا بارتفاع يزيد على المتر والستين سنتيمترًا. أيضاً اعتادت على أن تتطلّع إلى وجهه المفعَم بالمرح، وإلى عينيه الصافيتين وشعره اللامع بدرجات اللون الرمادي، والزهوّ الذي ينتفخ به صدره، والملابس الفخمة الغالية التي يرتديها دائماً. لكن ما تشاهده الروح الآن، ليس فيه- إطلاقاً- شيء مما كان، بل ثمة شيء غريب يصل طوله- تقريباً- بالكاد إلى قدم واحدة، باهت، أقرب إلى سحابة رمادية، بلا شكل محدّد. وبدلاً من أن يكون لها بالضرورة ساقان وقدمان مثلما كان لجسم دون داميان، كان الموجود عنقودًا شنيعًا من الأطراف الحساسة كتلك التي لأخطبوط، إلا أنها غير متناسقة، بعضها أقصر من الأخرى، وبعضها أرفع، وكلّ منها يبدو مخلوقاً من دخان داكن مُتَّسخ، من وحل مائع لا يمكن الإمساك به، يبدو شيئاً، لكنه ليس كذلك، وتبدو الأطراف رخوة تتدلّى فاقدة القدرة وهائلة القبح.
لقد أحسّت روح دون داميان بالضياع، ومع ذلك فقد واتتها الشجاعة لأن تتطلّع إلى أعلى فلم تجد لها، في الحقيقة، خصراً، ولا جسماً، ولا عنقًا، ولا شيء بالمرّة. وحيث كانت تلملم نفسها، ظهرت لها من جديد أذن ملتصقة بأحد جانبيها، أذن تبدو في بروزها مثل قشرة تفاحة معطوبة، فيما ظهرت كومة من الشعر الخشن على الجانب الآخر، بعضها أكرت وبعضها واقف. إلا أن ذلك لم يكن أسوأ ما في الأمر، ولا حتى كان الأسوأ ذلك الضوء الغريب الأصفر المائل إلى الرمادي الذي ينبعث منها، لكن الأسوأ في الحقيقة كان شكل فمها، الذي لم يكن سوى تجويف عديم الشكل أقرب إلى أن يكون نُقرة، ممتلئ بالبثور كفاكهة أصابها العطب، شيء مقزِّز مثير للفزع. وفي عمق تلك النُّقرة عين تلتمع، عينها الوحيدة التي تتطلّع من جوف الظلال إلى الخارج بتعبير يجمع بين الخوف الشديد والمكر.
كانت المرأة لا تزال كما هي والقسّيس في الغرفة المجاورة، حول السرير الذي يتمدّد فيه المتوفى، والذي قالت عنه إن روحه حلوة!
«كيف يمكنني أن أسير في الطريق وأنا بهذا الشكل؟».
سألت الروح نفسها وهي تلملم نفسها في نفق مظلم من الفوضى: ما الذي كان عليها أن تفعله؟ رنّ جرس الباب، وعندها صاحت الممرِّضة «إنه الطبيب يا سيدتي. سأذهب لأفتح له». وعلى الفور، انخرطت زوجة دون داميان في الانتحاب والعويل مرةً أخرى، مناديةً روح زوجها الميت، وهي تنتب بقسوة الوحدة التي تركها فيها.
صمتت الروح أمام صورتها الحقيقية مدركة أنها قد ضاعت، فقد اعتادت أن تستتر في مأواها بطول جسم دون داميان، واعتادت على كلّ شيء بما في ذلك رائحة الأمعاء الكريهة، وسخونة أحشاء البطن، وانزعاجها من نوبات البرودة والحمّى. وفيما هي غارقة في ذلك؛ سمعت الدكتور وهو يحييهنّ، وصوت

الحماة يعلو بالصراخ:
- آه يا دكتور، أيّة مصيبة هذه التي حلّت بنا!
- اهدئي يا سيدتي، اهدئي - ردّ عليها الطبيب.
أطلّت الروح على غرفة المتوفّى. هناك، وحول السرير، تكوّمت النساء. والقسّيس يتلو صلواته عند قدميه. قاست الروح المسافة وقفزت بسهولة لم تكن تعرف أنها تمتلكها. وهبطت على الوسادة مثل نفخة هواء، أو حيوان غريب قادر على أن يتحرّك من دون أن يصدر صوتاً، ولا أن يتمكّن أحد من رؤيته. وكان فم دون داميان لا يزال مفتوحاً فتحة صغيرة، وكان بارداً ببرودة الجليد، لكن ذلك لا أهمية له؛ فقد تسلّلت الروح إلى داخل الفم، ثم بدأت تدفع أطرافها بقوة لتستعيد مكانها. وكانت لا تزال تمكّن لنفسها من الاستقرار كي تحلّ في الجسد عندما سمعت الدكتور يتحدّث إلى الحماة:
- لحظة واحدة، يا سيدتي، من فضلك.
استطاعت الروح أن ترى الدكتور بالرغم من عدم وضوح الرؤية بدقّة. اقترب الطبيب من جسد دون داميان، وأمسك بمعصمه، بدا عليه القلق والارتباك، انحنى بوجهه على صدره وأسنده عليه لبرهة، وعندئذ فتح حقيبته وأخرج سمّاعته. وبتأنٍ بالغ ثَبَّتَ طرفي السماعة في أذنيه، ووضع قرص السماعة فوق الصدر، فوق المكان الذي يوجد فيه قلب دون داميان. وتزايد اهتمامه أكثر، فرفع السماعة، ورَكَنَها جانباً. وأخرج حقنةً وأَمَرَ الممرِّضة أن تملأها، فيما كان يربط قطعة خرطوم رفيع من المطاط حول ذراع دون داميان فوق الكوع. كان يتصرّف بمزاج ساحر على وشك أن يؤدّي خدعة مثيرة، وعلى ما يبدو إن هذه التحضيرات تسبّبت في إزعاج الخادمة العجوز، فتساءلت:
- لكن، لِمَ تفعل هذا كلّه إذا كان هذا المسكين قد مات؟
نظر إليها الطبيب بتعالٍ، وقال موجّهاً الكلام إليها، من دون أن تكون هي وحدها المقصودة بأن تسمعه، بل كل من يسمع، وفوق كلّ شيء زوجة وحماة دون داميان:
- يا سيدتي، الطبّ هو الطبّ. وواجبي هو أن أعمل أقصى ما يمكنني حتى أعيد الحياة إلى دون داميان. فأرواح حلوة مثل روحه لا تأتي كلّ يوم، ولا يمكن أن يُترَك ليموت حتى نبذل أقصى ما في وسعنا.
هذا الكلام المختصر الذي قيل في هدوء شديد، وبعظمة، قَلَبَ حال الزوجة، ولم يكن من الصعب أن يلاحَظ لمعانٌ باردٌ في عينيها، ورعشة شديدة في صوتها، وهي تسأل:
- لكن أليس هو بميّت؟
كانت الروح قد حلّت بالفعل بالكامل في الجسد، وفقط كانت هناك أطراف ثلاثة تتلمّس مكانها إلى أوردة شاخت، ولم تكن تسكنها من سنوات. والانتباه الذي أولته هذه الأطراف لتوجُّهها إلى أماكنها الصحيحة لم يمنعها في الحقيقة من سماع ذلك السؤال المزعج، حيث لم يكن من الواجب أن يُسأل، ومع ذلك فقد لاحظت الفضول من اللهجة التي طرحت بها الزوجة السؤال.
لم يجب الطبيب على السؤال. أمسك بذراع دون داميان وبدأ يدلّكه براحة يده. في ذلك الوقت أخذت الروح تحس بأن حرارة الحياة أتت لتحتويها وتتخلّلها لتملأ الشرايين التي شاخت، وكانت قد غادرتها هرباً من الحرق. وعندئذ، وفي وقت واحد مع بدء انبعاث هذه الحرارة، كان الطبيب يغرس إبرة الحقنة في أحد الأوردة بالذراع، ويفكّ قطعة الخرطوم المطّاطي من فوق الكوع، ويبدأ في رفع سنّ إبرة الحقنة شيئاً فشيئاً. وبدأت موجات خفيفة من حرارة الحياة تصعد إلى جلد دون داميان.
وهمهم القسّيس:
- معجزة، يا سيدي، معجزة!
ثم فجأة، وأمام هذه القيامة من الموت، شحب وجه القسّيس، وأطلق لخياله العنان؛ إذ أصبح التبرُّع لبناء الكنيسة، ولا بدّ، شيئاً مؤكداً. وإذاً، كيف يمكن لدون داميان أن ينكر مساعدته التي قدّمها له، وفي فترة أيام النقاهة؟ كيف رأى عودته إلى الحياة مرةً أخرى، بعدما صلّى من أجل هذه المعجزة؟ «إن الرب التفت إلى توسُّلاتي، وأخرجك من القبر يا دون داميان». هذا ما قاله.
وفجأة أيضاً أحسّت الزوجة بأن عقلها قد انمحى منه كلّ شيء، فنظرت بضيق إلى وجه الزوج، واستدارت راجعة إلى أمها. كانت كلتاهما مصعوقتين، ومصابتين بالخرس، ومفزوعتين وممتلئتين رهبةً.
لكن الطبيب ظلّ مبتسماً، راضياً تماماً عن نفسه، على الرغم من أنه يحاول ألا يبدي ذلك.
- أي، نعم لقد أُنقِذ، الشكر للربّ ولحضرتك! - هلّلت الخادمة العجوز في الحال، وعيناها ممتلئتان بالدموع من شدّة الانفعال، ممسكةً بيد الطبيب، وهي تؤكّد له:
- لقد أُنقِذ، ورُدّت له الحياة! آي. إن دون داميان لن يجد ما يكافئك به يا سيدي!
بالضبط، ذلك ما كان يفكّر فيه الطبيب؛ فيما لدى دون داميان مما هو أكثر من اللازم ليكافئه به، لكنه قال شيئاً آخر، قال:
- حتّى لو كان لا يملك ما يكافئني به، كنتُ سأقوم بما قمتُ به. لأن هذا واجبي نحو المجتمع، أن أُنقذ روحاً حلوة مثل روحه.
كان يوجِّه حديثه إلى الخادمة العجوز، لكنه، وللمرة الثانية، كان يقصد بكلامه الآخرين، على أمل أنهم سوف يردّدونها أمام الرجل المريض حالما يتحسّن، فيعمل بنصيحتهم.
لقد أرهقت روح دون داميان من كثرة الأكاذيب التى لا نهاية لها، فقرَّرت أن تنام. وبعدها، ندت عنه تنهيدة واهنة ورأسه تتحرَّك فوق الوسادة، وقال الدكتور:
- والآن، فإنه سيستغرق في النوم لعدّة ساعات، ولابد له أن يرتاح تماماً.
وحتّى يضرب لهم مثلاً طيِّباً يقتدون به، إذ يتعلّمون منه كيف يوفِّرون الراحة لدون داميان تسلَّلَ خارجاً من الغرفة، وهو يمشي على أطراف أصابع قدميه.

* خوان بوش (الدومينيكان؛ لابيجا، 30 يونيو/حزيران- 1909 سان دومينجو 1 نوفمبر 2001)، زاوج بين الإبداع الأدبي واهتماماته السياسية والتي غالباً ما تنعكس رؤاها في أعمال كتاب أميركا اللاتينية. وعلى الرغم من أسفاره إلى بلدان عديدة، فإن أعماله تعكس اهتمامه الأساسي بهموم وطنه «الدومينيكان». أول رئيس لجمهورية الدومينيكان، بعد موت الديكتاتور (تروخيو)، إلا أنه لم تكد تمرّ ستة أشهر على رئاسة خوان بوش حتى سقط حكمه بانقلاب عسكري وقفت وراءه أميركا، وتَمَّ نفيه إلى بويرتوريكو ثم أوروبا، وبعدها عاد إلى بلاده.من أعماله القصصية: «الطريق القويم، شجرة الخروب، قصص مكتوبة قبل المنفى، قصص مكتوبة في المنفى». وهو من كتّاب القصة القصيرة بشكل أساسي، وتمتلك قصصه حسّاً بالغ الرهافة بالشخصية الإنسانية، ومعرفة عميقة بالطبيعة البشرية، وبالطينة التي جُبِلت منها، وبمصائرها المتنوعة.

المرايا المروَّضة

ألبيرتو إسكُوديرو
ترجمة: كاميران حاج محمود

*(ولأنّ كلّ المرايا تعكس ما في الخلف
كان نرسيس يتأمّل نفسه مُحاطاً بما يوجد خلفه.
لا يريد أن يرى، لا يريد أن يعرف ما يوجد في الأمام،
ولذلك يضع في الوسط مرآةً تُواريه.
المرآة تُخفيه عنه، كما يفعل الخَدم طاعةً، لكنْ ليس دائماً)*

- «ماذا يمكن أن نُهديَ ماريان يا تُرى؟».
- «في ذلك اليوم، عندما أرتْني أعمالَ الترميم التي قامتْ بها في شقّتها في الطابق المُلحق، رأيتُ زاويةً في أحد الممرّات، أظنّ أنّ مِرآةً هناك ستُناسبُها جداً. لماذا لا تذهبُ إلى حانوت ذاك السيّد الذي كان صديقاً للعَمَّةِ إلبيرا؟ أعتقد أنّ اسمه كان: السيّد توريبيو. لديهم هناك ما تُريد من مرايا».
بالفعل كان لديهم مرايا من كلّ الأنواع، أكثرُ من اللازم. لم أعرف أيّاً منها أختار. أشرتُ إلى واحدة، لم تكن مُزيّنةً بإفراطٍ، وكانت حاشيتُها أنيقةً ذات طرازٍ يعود إلى زمن الإمبراطوريّة الثانيّة(2).
- «آآ..أرى أنّ حضرتَك يُقدّر أنهّا قطعةٌ نفيسة. فضلاً عن ذلك، فسعرُها جيّد جدّاً، سنحسبُها لك بأقلّ من أربعمئة ألف».
- «أظنّ أنّي لم أسمعْ جيداً».
- «كلّا، حضرتُك سمعتَ جيداً. قد تبدو لك باهظةَ الثمن بعض الشيء، لكن أرجو أن تأخذ بعين الاعتبار أنّ جميع مرايانا تُباع مُرَوَّضةً مُسبقاً؛ وبصورةٍ طبيعية إنّ هنا يعني الكثير من النفقات، حيث يجب انتقاؤها، ولا بدّ أنّ يكون الموظّفون من المختصّين، وهناك التأميناتُ الاجتماعية، و...»
- «مُرَوّضة؟».
المسألةُ أنّ ذلك الرجل لم يكن يبدو على وجهه أنّه يمزح أو أنّه كان مجنوناً.

- «نعم، بالطّبع. المرايا ذات الجودة كسولةٌ جداً؛ إنْ كان الأمر لها فهي لن تعكسَ غير ما تُمليه عليها بالضّبطِ قوانينُ عِلم البصريات. لذلك فإنّنا نجدُ أنفسنا مضطرّين لـ «تحفيزها قليلاً» أظنّ أنّك تفهمني. تكرّمْ بمرافقتي من فضلك، ضروريٌّ أن نُريَ حضرتَك تجهيزاتنا».
دخلنا عبر بابٍ مخفيّ، كان في نهاية الحانوت، إلى غرفةٍ خلفيّةٍ رحْبَة. كان هناك عِدَّة مُستخدَمين، يرتدون صُدَراً لوقاية الملابس من الاتّساخ. كان كلّ واحد منهم يتبخترُ أمام مرآةٍ، ويُكلّمُها بلغةٍ غريبة. أدرتُ رأسي في قلقٍ ناظراً إلى الوراء نحو الباب، تحسّباً فيما لو كان عليّ الهروب بعَجلةٍ من ذلك المكان.
- «هذه المرايا التي ترى هنا، هي عيّناتٌ، وما تزال في طور الاكتمال، لقد اجتازتْ تقريباً جميع المراحل الأخرى للعمليّة. سنقوم الآن بعرضٍ صغيرٍ أمام حضرتك».
نادى على أحد مُستخدَميه.
- «رامون، تعالَ من فضلك، قفْ أمام هذه، هُنا، كيما يتسنَّى لزبوننا تقديرُها».
كان مظهرُ رامون ذاك يُثيرُ الشفقة، إلا أنّ المرآة عكستْ له صورةً مقبولةً بقدرٍ كافٍ. راحَ ارتباكي يتحوّلُ إلى مخاوفَ مُظلمة.
- «سأُريكَ الآن المرايا التي في الأسفل. أُنبّهُكَ، هناك قليلٌ من البرد».
تبِعتُ السيّد توريبيو. رمَقَني المُستخدَمون حينها بنظرةٍ ساخرة؛ سأعرف لماذا فيما بعد. قطعنا عدّة قاعات، كانت جميعها مكتظّةً بمرايا جميلة. كان الباب الأفقيُّ الصغير في الأرضيّة يُفتحُ نحو الأعلى بواسطة بَكَرةٍ ومحُرّك. وكلّما نزلنا أسفل، انغمستِ السلالِمُ أكثرَ في الظلام. في إحدى بسطاتِ هذه السلالم، كان هناك رفٌّ عليه بعض القَلانِس.
- «خذْ، سوف نضعُ هذه».



- «...؟».

- «مع هذه التي في الأسفل، كلُّ احتياطٍ مُتّخذ قليلٌ. فإن حفظتَ وجهك، من الممكن يوماً أنْ تأتيَ لك بمتاعب؛ وإضافةً لذلك، فهي تتناقلُ الصُّور فيما بينها، تُمرّرها الواحدةُ إلى أُخرى».

كان القبوُ محفوراً على شكل سراديبَ، بممرّاتٍ ورُدهاتٍ جانبيّة. وهناك مصباحٌ وحيدٌ صغير كان ملفوفاً بخِرقَة.

- «لِنذهبْ إلى زنزانات العقاب. هاتِ يدَك، فالأرضيةُ غير آمنةٍ في بعض المناطق».

توقّفنا أمام بابٍ حديديّ. كانت أصواتُ نشيجٍ ضعيفةٌ وغريبةٌ جداً تصدُرُ من خلفه. وعندما أدركتُ أيَّ نوعٍ من النشيج كان، أحسستُ بشَعر جسمي يقفُ بالكامل.

- «اسمعْ، سيد توريبيو - خيطٌ وحيدٌ من الصوت كان يخرجُ من حُنجرتي - زوجتي تعلمُ بمجيئي إلى هنا، ويعلم بذلك شريكي وسكرتيرته أيضاً...».

- «لن يُصيبَكَ أيّ مكروه، هدِّئْ من نفسك. ليستْ سوى مرايا. نحتجزُها في الظلام لعدّة أشهر، كي تعملَ على "تطريَة" ما نقولُه هنا».

- «لكن هذا فظيعٌ...».

- «ليس بالقدْر الذي تظنّ. الكثير منها يتصنّعُ البكاء، كي نصدّق أنّها أوشكت على أن تَجْهَز».

- «وفي هذه الحال...؟».

- «عندما نكتشفُ أمرها، نُعيدها إلى الداخل من جديد. ومع بعضها لا نجدُ سبيلاً آخرَ إلّا بإعدامها».

- «إعدامها؟».

- «نعم، فقط التي تُكرر ارتكابَ الإثم مرّةً تِلوَ أُخرى. أتريدُ أن ترى زنزانة المرايا المحكومةِ بالإعدام؟ دائماً هناك بعضٌ منها، فنحن نُباعد بين الإعدامات لتنفيذها أمام تلك التي ما زال بوسعِها أن تنصَلِحَ، عسى أن ينفع ذلك كدرسٍ لها».

لقد بدا لي كلُّ ذلك أكثرَ من طاقتي؛ فأطلقتُ قهقهةً شعرتُ بعدها بارتياح كبير.

- «فلنذهبْ إذَن، لرؤية تلك المرايا التعيسة» - قلتُ، وأنا أضحك من جديد.

مشينا في رُدهةٍ طويلةٍ، في نهايتها ظهرتْ حُجرةٌ مُضاءة.

- «لا يهمُّ الآن أن ترى هذه المرايا النورَ. أمسِكْ: كُنْ حذراً، فهي أسوأُ من الوحوش» - قالَ، وناوَلَني مِطْرقة. - «أمعِنِ النظرَ في هذه».

وقفتُ أمام المرآة التي أشار إليها أتأمّلُها من كلّ الجهات. بدأتُ أسمع صوتاً يشبه الطّنين، تلاهُ آخرُ كالخَرخَرة. فجأةً رأيتُ نفسي. يا إلهي: كيفَ رأيتُ نفسي! تداخلتْ صرخةُ المرآة مع صرختي؛ رفعتُ المطرقة، وحينئذٍ، عكستْ لي المرآة صورةً أشدَّ رُعباً من الأولى. لا أعرفُ كم من السنوات سأحيا بعد، لكنْ أعرفُ أنّي لن أستطيع نسيانَ تلك الرؤية أبداً. وقعتُ أرضاً مُغمى عليّ.

استعدتُ الوعيَ على أريكةٍ كانت في مكتب السيّد توريبيو. وضعَ الغطاءَ على قارورةِ الأملاح، قائلاً:

- «لم يكن ما حصل شيئاً خطيراً؛ لقد كان الفزَعُ فحسب. من الضروريّ أن يعيش زبائننا هذه التجربة. أظنّك الآن على استعدادٍ لتفهّم السبب في أنّ أسعارنا، لنَقُلْ، غير مألوفةٍ كثيراً».

بعد بضعة أيام عندما ذهبتُ إلى بيت ماريان، هرَعْتُ إلى المرآة لأُلقيَ نَظْرةً عليها. في ذلك المساء نفسه اتصلتُ بالسيّد توريبيو:

- «...سيبدو لحضرتك أنّه ضربٌ من الجنون، لكنّني لاحظتُ في المرآة شيئاً بدا وكأنّهُ... ».

- «ابتسامةً ساخرة؟».

- «نعم، بالضّبط».

- «آه، لا تقلقْ. هذه علامةٌ على أنّها مُروّضةٌ بشكلٍ جيّد. ذلك ما يُوفر الاطمئنانَ إلى أنّها ستعكسُ لأصحابها، أفضلَ صورةٍ دائماً».

هامش:

(1) ألبيرتو إسكوديرو (باداخوث، إسبانيا - 1943).

(2) الإمبراطورية الفرنسية الثانية في القرن التاسع عشر 1852 - 1870.

قصص انفصال الشَّبَكِيّة

منير عتيبة

لوحتي

أنا في الربيع. لكن عاصفة شتائية باردة اقتلعت كل أوراق أشجار الغابة الكثيفة، وألقت بها في حجرتي حتى كادت تخنقني. زعقت منادياً أولادي. لا استجابة. هل سمعوا؟.

قمت بصعوبة شديدة محاولاً وقف نزيف الأشجار، لكن الأغصان السميكة تساقطت من اللوحة فوق رأسي وأنا أمدّ قدمي خارج الغرفة.

صور

حجر جيريّ أبيض باهت. قدم صغيرة في بوت «باتا» كحلي مُجَرَّب كرة في جورب بني ممزّق. ظفر يطير ودم قانٍ يتدفق. نخلة خضراء متربة. حصى وقطع من الطوب الصغير الأحمر. بلح طويل شديد الاحمرار، بلح شديد الأصفرار، بلح بني متغضن. عيون القطة الخضراء منعكسة في طبق اللبن شاهق البياض. الجدة الزرقاء اللامعة وضحكة سنّتها الفضية. عيون متدفِّقة من مياه ترعة تعلوها رغوة بيضاء بحواف من ذهب. شمس الظهيرة ضفائر شقراء. مريلة كحلي. خطوة وئيدة بحذاء أسود وجورب أبيض. دفء عناق الأصابع البيضاء الصغيرة والأصابع السمراء الصغيرة...

ما المتعة التي يشعر بها المرء وهو يلوك طعم الألوان القديمة؟.



1

ذاكرة الألوان

دموعك المالحة ثقبت شبكتك التي كنت تصطاد بها صور البهجة الملوَّنة. وأخذ الضوء يسقط في هوّة العتمة بلا عودة. فتمسك بذاكرة الألوان المراوغة في داخلك، ولا تفّرِط في صورك القديمة وإن تكن باهتة وغائمة الملامح.

ألوان الصوت

صوت التوك توك المزعج تحت شباك حجرة نومي أسود جربان. صوت منادي موقف السرفيس بنّي محروق. صوت «ملك» الصغيرة أخضر زرعي. صوت الجارة التي تسب أوزّاتها فوق السطوح المجاور أصفر فاقع. صوت «نجوى» و«خلود» برتقالي هادئ وأحمر مشاكس. أصوات أصدقائي وإخوتي عصير كوكتيل الفواكه. صوت «عبد الرحمن» ابن أختي المنغولي الجميل وهو يشخر أبيض وردي. صوت الجار المعاند كحلي قاتم. صوت زوجتي هيام أزرق دافئ مُبَلَّل بالدموع. أما صوت أمي فهو كصوت الحب البعيد قوس قزح.

أصابع وألوان

الأشواك في غصن الوردة بيد الجميلة لم تكن تجرح لأنها مدبَّبة، بل لأن لونها باهت الاخضرار وتريد أن تلفت خلايا



الأعمال الفنية: جميل شفيق - مصر

أصابعي إليها. قفزت الأصابع إلى أعلى فشعرت بلسعة مثيرة، وعلمت أنها فوق الخد الشديد الاحمرار. تحرَّكت الخلايا ببطء حتى استكانت في زرقة العين، فنبتت لها أجنحة طارت بها إلى أعلى حيث احتواها صفاء روحاني بفعل ألوان السماء الحليبية. هبطت بهدوء يدغدغها غموض ما، فعلمت أنها تتحرَّك فوق الشعر الأسود. واستثيرت فجأة بلذّة لا متناهية فهي ترقد الآن فوق بياض الصدر العاري. يسحبها اللون الأبيض إلى أسفل ببطء لذيذ. تطلب مني زوجتي أن أتزحزح قليلاً لتغِّير بطانية السرير قبل أن تضع القطرة في عيني.

2

أحلام حول الأب

أبوك الذي لم يزرك في حلم واحد منذ رحيله يحوطك الآن وأنت مستيقظ. مستيقظ كالنائم. نائم في لجّة العتمة الزرقاء. ينزل من سيارة فخمة ذات ألوان سبعة مرتدياً حلّة زاهية الاخضرار، يحتضنك يقبل خديك، يركب السيارة ويغادر كما حكت لك أختك عن حلمها. أما جارة أمك فقد اشترى منها في حلمها ساعة يد ذات حوافّ مذهبة وعقارب ملونة راقصة، وأخبرها أنه سيهديك إياها. وفي حلم ابنتك فتح صندوقاً أبيض فخرجت منه ألوان وألوان، أخبرها أنها جوهر الألوان الأرضية، وأنها هديّته لك أيضاً.

سألت صديقتك خبيرة تفسير الأحلام عن جدوى كل هذه الألوان لمن هو مثلك، ولماذا لا يأتيك بها في حلم يخصّك، فصمتت.

بعث

كرجل أماته الله مئة عام، ثم بعثه تفتح عينيك. زوجتك ترتدي «البروج» القطيفة النبيتي كما تركتها. بناتك كما هن لم يكبرن. ساعة الحائط في مكانها المعتاد. الساعة بستين دقيقة. حائط حجرة نومك ملطَّخ بإبداعات السريالية. لم يتغيَّر شيء، فقط الرجل الذي تنظر إليه في المرآة أصبح عجوزاً جداً.

في مديح المرض

كطفل في الخامسة والأربعين تطعمك أمك بيدها. تحمِّمك زوجتك بحرص حتى لا يطال الماء الشاشة التي تغطّي عينك. تغنّي لك ابنتك ما تحفظه من أغنيات سيد درويش وعبد المطلب. بينما تنام ممدَّداً على بطنك دافناً رأسك في الوسادة. كتعليمات الطبيب يعبق جو الحجرة بدفء نميمة نسائية لذيذة. يغادرنك. عيناك المغلقتان تجاه الخارج تنفتحان على اتساعهما إلى داخلك، ترى كنوزاً ومغارات قريبة لم تكن تلتفت إليها، تضع عليها علامات فسفورية ملوَّنة لتعرفها وقت الحاجة. امتداد الكون المجهول الغامض في داخلك لا نهائي.



سلسبيل

علي الدكروري

إذاً؟
أغنياء المدينة لا يحملون الجرائد
عند الثمانين
إلا لأني وحيدّ
وأني أعيذك بالشدو
من كل فرحٍ طويلٍ
طويلٍ
كأهداب من بايعتني
وأني بدونكِ لا أتقن الحزن
حتى أصدّق أني أحبّ
وكل الذين يصابون بالورد
لا يفتحون سوى مرّةٍ
والنوافذُ لا تكتفي مرة
بالحنين
غداً
- ما غدا -
سوف أصرخ بين التلاميذ
كيف تكونون ملح البلادِ
ولا خبز في دارنا
أو تموت القصائد واقفة
-لم أقل مثل قلبي-
ويدوي النهار الذي باع ظلّاً وفجرين
حتى يجيء أنيقاً
أنيقاً قليلاً
لماذا تغيبين بعد الغياب
ولا عطر يسكت
حتى ألوذ بضعفي الذي يكتفي
بالقتال
وسيفي الذي باع كل القلاع
لجند العبير
أضيئي قليلا من العيش والملحِ
أو ساعديكِ
فبعض الذين يخونون - مثلي -
يشدّون ليلاً
وما كان بيني
وبين الذين يموتون ثأرُ

سوى أنهم يرحلون فرادى
ولا يغلقون المصابيح
أو يطفئون اللقاء الأخير

(2)

لماذا فقط
تمسك الروح هذا الصباح
إذا القلب أفتى
وبانت طيوفك مائدةً
باركَتْها السماوات
والنبض جيشان لا يتقنان النزال
وللصبح موتى
ولليل موتى
أنا رافع العمر فوق الرماح
لتخرج كل الرموش احتجاجاً
فكيف وقد كنت من بايعتني
تزيدين بيت الخوارج بيتاً
أنا أول الخلفاء الذين رعيّتهم
كالوريد
وأعداؤهم كالوريد
وسيف القصائد أعلى وأعتى
هنا يكتب الطيبون الدعاء
العصافير واحدة، دائماً
والأناشيد يا هند شتّى
لها ما تريدْ
ولي
أن أقاتل حضن البعيد بسيف البعيدْ
وأترك نافذةً
كي تمرّ البنات كثيراً
لماذا تمرّ البنات كثيراً
إذا التوت قام يؤمّ النخيلْ
وأكتب للنيل هذا السعير
السعير،
وأنت التي نارها
سلسبيلْ



نمرٌ واثب

أحمد ثامر جهاد

كانت تحلق رويداً رويداً مثل طائر صغير يتعلَّم الطيران للتوّ. أعلم أنها الآن جانحة بفعل قوة ارتطام المعدن الأنيق. خارج مداركي، كانت تطير بسرعة مهولة وتتطاير معها صور الطفولة الآسرة وكل مزاعمي وعنادي.

****

في لحظة تفكير خاطفة، بدا لي غريباً، عدم اقتنائي سيارة طيلة السنوات التي مضت. جاوزت الأربعين الآن وكان لي بها حاجة على ما أظن. ربما أكثر من ذلك، على الأقل إرضاء لإلحاح العائلة والتساوي مع الآخرين، معارفي وأصدقائي.

لماذا عليّ أن أبرهن الآن على صحة خاطر مفاجئ تملّكني وأنا في الطريق إلى المنزل. كنت لسنوات مضت، أتجنب التفكير بصواب هذه الرغبة وأحاجج كل من يدّعي ضرورتها. البعض يعتقد أنه ردّ فعل طبيعي لطفل صُدم بوفاة والده بحادث سيارة. بالنسبة لي لا أرى في ذلك سبباً مقنعاً، خاصة أن الأب المسكين لم يكن هو من يقود السيارة.

حسناً، لو أنني فعلت ما ألحَّ الآخرون به واقتنيت سيارة، بغض النظر عن نوعها وشكلها، ما الذي كان سيتغيّر في حياتي؟، إنجاز بعض الأمور الشخصية والعائلية بسبل أسهل، ربما. التخلّص من تصدّق البعض عليك بتوصيلة مجانية يلزمها الإدلاء بتعابير الشكر والامتنان، إلى حد ما. لكن، أيعني ذلك تذليل الكثير من الصعوبات؟

لو أنني تشجعت وجلست خلف المقود الذي يتحنَّط خلفه يومياً ملايين الحمقى في كل بقاع العالم، لكانت قدمي بحال أفضل الآن. ذكر لي الأطباء أن آلام الكاحل ناجمة عن المسافات التي أقطعها كل يوم للوصول إلى مكان عملي. من يدري ما الذي سيكون عليه الحال مع عائلتي التي طالما ضغطت علي بفكرة شراء سيارة. ربما سيسعد الأطفال أيمّا سعادة لو أنني فعلت ذلك. إنها بهجة من نوع ما، قال أحد الأقارب.

ربما كانت العائلة على صواب، لكنني لم أستوعب بعد واقع أن أقحم نفسي بشاغل جديد بوسعي الاستغناء عنه. كم فرداً مات من دون أن يمتلك سيارة؟ ليست تلك هي المشكلة على ما أظن. لكن هل كنت بالفعل قادراً على استجداء مساعدة الغرباء لإصلاح خلل ما في محرّك سيارتي أو أن أقف في خلوة الطرقات ومخاطرها بانتظار تبديل عجلة معطوبة. يا لها من مشقة.

****

أنا كائن ملول. لا أدري إن كان لهذا الأمر علاقة مباشرة بانزعاجي من موضوع اقتناء السيارة. بكل الأحوال ليس إصراري على عدم الرضوخ لمطلب شرائها عناداً فارغاً حسب، إنه أمر غريب، بل غير مفهوم أحياناً. ذلك أنني أتذكر جيداً ما الذي كانت تعنيه السيارات الجميلة بالنسبة لي، وكيف استهوتني مجسّماتها الصغيرة في سنوات طفولتي.

سيارات بأحجام وأشكال مختلفة، لعب من البلاستيك الصيني مُصَمَّمة بدقة، كانت تشكِّل مسراتي الأولى. طفل شغوف بقيادة تلك المركبات الصغيرة الملونة من خلال سحبها بحبل صغير يُربَط بمقدمتها، والتجوال بها في فناء المنزل، لن يفوِّت عند بلوغه فرصة قيادة سيارة أبداً، مثل من يتشبَّث بفرصة العبث مع فتاة. شعور من الرضا يتملَّكني دوماً وأنا انحرف بمهارة بسيارتي الزرقاء الصغيرة، من زاوية إلى أخرى لأجنِّبها الاصطدام بهذا الجدار أو ذلك، في رحلة الدوران المتواصل في أرجاء المنزل.

لم يتوقَّف هوس الطفولة عند ذاك الحدّ، فخزانتي تضمّ مئات من صور السيارات التي كنت أحتفظ بها، وأغلبها من هدايا علكة داندي، بدت لي عالماً ساحراً. أقلّبها كل يوم، أفرشها على أرض الغرفة، وأمعن النظر فيها. أرتبها مراراً، وأعيد تصنيفها وفقاً لماركاتها أو سرعتها التي كانت تستهويني أكثر من أي شيء آخر. أتذكّر جيداً أني حفظت أسماء السيارات عن ظهر قلب وأماكن صناعتها، ورسمت علامات ماركاتها الشهيرة في سجلّ خاص. لكنني أحببت -بشكل خاص- النمر الواثب في الجاكوار، مع أني فضلت سيارات الـ jeep ذات الأغراض العملية.

دفاتري المدرسية هي الأخرى لم تنجُ من هوسي بالسيارات، مرسيدس بيضاء تقف في منتصف شارع خال محاط بأشجار باسقة، ألفاروميو صغيرة الحجم مركونة على رصيف حجري. فيراري حمراء تستقرّ مثل أنثى مغرورة على ناصية شارع فرعي وخلفها منزل كبير بواجهة زجاجية.لم تفارقني أشكال تلك السيارات ولا مواصفاتها، بل إن فضولي تعدّى ذلك إلى طرح السؤال عشرات المرات على من هم أكبر سناً مني. أيّهما الأسرع في العالم، السيارة الرولزرويس أم ألفاروميو؟ لماذا تبدو الفولفو السويدية متينة، بينما السيتروين الفرنسية رقيقة؟ ولم يتوقّف الشغف عند هذا الحَدّ، بل راح يتابع تاريخ صناعة السيارة. من يجادل حول ذلك، ألفاروميو أعرق لأنها تعود لعام 1910، بينما صنعت السيتروين عام 1919. أتذكّر أن أحدهم همس لي مرة بمعلومة تقول إن لسرعة جي آل محاذير، وإن الجاكوار السوداء أغلى سيارة في العالم وأكثرها ندرة.

***

عنادي ذاك لم يصمد أمام تساؤلات البعض عن عدم اقتنائي

سيارة. زملائي في العمل ما انفكوا يرددون النغمة ذاتها التي أسمعها من بعض معارفي. أصبحت الأسعار معقولة الآن. بإمكان من هم أدنى دخلاً منك اقتناء واحدة. أليس مرتبك جيداً؟

حينما أتذرع أحياناً بجهلي بقيادة ذلك التابوت المعدني، أسمع قهقهات البعض من اعترافي هذا الذي يشبه الاعتراف بعدم إجادة السباحة. لكني في المقابل أبذل جهداً لفهم هوس الطفولة الذي أفتقده حالياً. وحينما لا أجد آذاناً صاغية، أحاول تغيير مسار الموضوع نحو هموم أخرى.

ومن حين إلى آخر أستعيد مشاهد من ذلك الفيلم الغريب الذي دعاني أحد الأصدقاء قبل سنوات إلى مشاهدته في صالة السينما، كنا في العشرينات من العمر، ونسيت عنوان الفيلم الآن، كنت مغيباً في غرابة الفكرة. شباب مهووسون بقيادة السيارات على الطرق السريعة. يضغطون على دواسة البنزين إلى أقصى حدّ، ويستسلمون لاصطدام السيارة بحاجز كونكريتي متلذذين بتهشم عظامهم وتناثر دمائهم على المقاعد الأمامية وعلى الزجاج اللمّاع، في نوع من المبارزة العصرية لأبطال عدميين يستعيدون خلالها شريط حيواتهم الغريبة بومضة خاطفة.

وصلت المشكلة إلى أبنائي الثلاثة الذين لا يستطيعون استيعاب رفضي وهم يعاينون كل يوم اهتمامي الملحوظ



بالحفاظ على مقتنيات الطفولة، مجسّمات صغيرة لماركات شهيرة أرتّبها على المكتبة، وأتحسّسها من حين إلى آخر بأطراف أصابعي متيقّناً أن نمر الجاكوار الرشيق ما زال واثباً في مقدّمتها.

بمرور الوقت تناسيت الموضوع، وحتى أكون صادقاً، اعتدت عليه. إلى أن بادرتني زوجتي ذات يوم قائلة: قررت أن أهديك شيئاً ثميناً في عيد زواجنا بعد أيام. ضحكت بصوت عال. لم أتصور أنها ستفعل ذلك.

ألم أقل لها يوماً ما إن العديد ممن نعرفهم قضوا نحبهم بالصناديق المعدنية المكيَّفة التي أحبوها. حوادث طرق عادية لن يعتبرها البعض في نهاية الأمر طريقة لائقة للموت. ما لم أبح به لأحد أن شعوراً ما سكنني منذ زمن بعيد يحذّرني من مخاطر الانقياد وراء نزوة عابرة. غالباً أتخطّى ذاك الشعور، فليس بيننا من هو مستعدّ لتصديق المخاوف القديمة، والجميع مصرّون على إتمام الصفقة ودفعي لتجربة الولوج إلى جنة المعادن الأنيقة.

****

طبعت زوجتي قبلة ناعمة على خدّي وسلمتني مفاتيح السيارة وسط هياج المدعوّين وضحكاتهم العالية، فيما صدح صوت الأطفال من الأهل والأقارب بأغنية عيد ميلادي الخامس والأربعين. قبلتُ الهدية بامتنان، وشكرت الجميع على هذه المفاجأة رغم أنها لم تكن السيارة التي سكنت مخيّلتي مذ كنت صغيراً.

لقد حانت ساعة المواجهة التي أجّلتها لسنوات. لا مجال للمخاوف بعد الآن وقد تجاوزت فترة التدريب على قواعد السواقة. عليك أن لا تخذل الآخرين. إنها اللحظة التي طال انتظارها. قُد حياتك إلى الأمام على جادة سليمة، واستمتع بذلك. حكايتي التي ستمرّ مثل شريط خاطف، أعرفها جيداً وتفاصيلها راسخة في ذهني. سننطلق على شارع مستقيم ليس ثمة لمسافته المنبسطة نهاية معلومة. تشقّ السيارة الجديدة عباب الطريق بسرعة خيالية، يصدم القلب بلحظة انفصال العجلات عن الإسفلت بفعل الارتطام بشيء قوي، تصوّرته لوهلة نمر الجاكوار الواثب.

ما هي إلا ثوان معدودة، حتى يعاود شريط الصور حركته ثانية، وقد أحسست أن السيارات الورقية قد رَصفت أبدانها الزاهية على مسافة مضبوطة. من زجاج إلى آخر تختلف أناقتها، وتتبدل أشكالها، ويزداد بهاؤها، فيما يحلّق المعدن النفيس الذي يلفّني بنعومة مقاعده، بطيئاً مثل طائر جريح.

شعرت بقوة الارتجاج أعلى رأسي بعد أن تدلّى نصف جسدي خارج زجاج النافذة. أما الغمامة الرمادية المدوّخة التي أعمت بصري فهي من أعادني إلى صورة أولئك المهووسين بارتطام مركباتهم على ساحل الموت. كل شيء كان خارج سيطرتي وحفنة من غبار ودماء أتحسّسها في فمي. لم أكن متيقناً من شكله القريب إلى وجهي لكن نظرة عينيه جعلتني أتصوَّر أن نمراً مهيباً يشعر، مثلي، بالخسارة الآن.

قصائدُ الخريف

سالم أبو شبانه

البحرُ في الصّباحِ، السّيارةُ في الوادي

اليومُ ليسَ البارحةَ.

خرجتُ من عشرين عاماً. حاذيتُ البحرَ في الصّباح؛ فطارتْ العقاربُ من صدري، وسقطتْ من شبّاكِ السّيارةِ. أخافُ؛ نعمْ. أمضي بلا يدٍ، ولا نصيرٍ.

الخريفُ في كوبِ العصيرِ، شهوةٌ تضربُ ترائبي منذُ استفقتُ على الحرائقِ والنّدمِ والعاصفةِ. لستُ ابنَ أحدٍ؛ لكنّني ابنُ أمّي، حملتْ في قناعِها الأسودِ، تحفةَ الحبِّ والمرأةَ.

أحبّتْ صمتي وغرائبيّةَ عيوني في النّداءِ. لا أثرَ لي على أجسادِهنّ والبحرِ، أصيرُ ما أصيرُ؛ غيمةً من الدّمِ الأسودِ.

الشّاعرُ ينمو في الحديقةِ؛ كالفطرِ.

الشّجرةُ تهمي طمعاً.

أبصرتْه يدُ اللهِ في الحديقةِ. يغنّي فوقَ الحشائشِ فارغاً، يفتّشُ جسده عن تاريخٍ قديمٍ أو هواجسَ. لم تكنْ الكلماتُ تمرُّ به، يحسُّ ولا يتكلّمُ، يشيرُ هادئاً؛ فينالُ. تفجّرَ ضلعُه ذاتَ يومٍ؛ وقفزتْ منه الكلماتُ سمكاً ملوّناً.

هبطَ وادياً غيرَ ذي زرعٍ، الصخورُ تلطمُ عقبيه والنّدمُ، كلّما غنّى، ابتعدتْ الجبالُ، وفرّتْ الأوابدُ. صرخَ: إلهي، إلهي لِمَ قتلتني؟

الكلماتُ تزهرُ على فمِهِ كالسّمكِ الميّتِ يقذفُهُ البحرُ، وأنشوطتُهُ التي يلفُّها حولَ كلِّ حواءَ تمرّ به، وهو يجلسُ تحتَ الصّخرةِ في وادٍ غيرِ ذي زرعٍ ولا ماءٍ.

سمْعنا الموسيقى؛ فطرْنا عن السّياجِ.

تَلَونا بلاطاتِ الشّارعِ بإيقاعٍ مرتَجلٍ.

ضاجّين بالحياةِ كنّا، الموسيقى تسفُّ أرواحنا وأتتْ علينا مرّةً واحدةً. قالَ أصغرُنا: قلبي طارَ في غيمةِ القميصِ الأزرقِ. ضحكنا. سحبْنا البحرَ من فوق الكرسيِّ؛ أعطيناه قليلاً من القهوةِ، وجلسْنا تحتَ الشّجرةِ.

عالمٌ صالحٌ من: أيدٍ، هراواتٍ، أجسادٍ ناعمةٍ، وغناء. حدائقُ الأفيونِ والكيمياءِ في قمصانٍ رماديّةٍ مالحةٍ. رمانا اللهُ في الحديقةِ الهائلةِ، أعطانا قليلاً من الكلماتِ، وأصابعَ قرأْنا بها بعضَنا.

حزنّا طويلاً، وخرجنا من الحديقةِ منكسرينَ وفرحينَ. كنّا ضاجّينَ بالحياةِ قبالةَ البحرِ، والغناءِ الشّاهقِ.

عادتُنا: الحرمانُ، والغضبُ الأسودُ تحتَ الحافّةِ.

ارتبكْنا؛ اليدُ تسقطُ في حيّزِ الإسفلتِ.

صورةٌ قديمةٌ لامرأةٍ بالأبيضِ والأسودِ تضعُ ساقاً على ساقٍ، وتبتسمُ في حزنٍ خافتٍ. طللْنا على المقهى من فوقِ التّلّةِ، نهدرُ بحسِّ الرجولةِ والكلماتِ، وضعنا وردةً في كوبِ الماءِ؛ فطارتْ النّساءُ حولنا كأيقوناتٍ تنضحُ بالزيتِ.

تهاوينا بلا ندمٍ ولا جريرةٍ، البحرُ قربَ الفجرِ، أو الأرضُ تحتَ سيفِ الفوضى والمللِ. نسفُ الطّرقاتِ بملاعقَ من ليلٍ حالكٍ. قلقْنا قربَ التّلّةِ، أصابعُنا الملقاةُ بلا عنايةٍ، طنينُ



الذبابِ، النّساءُ في التّنّوراتِ الستينيّة.

أربكتنا الصّورُ؛ حين جلسْنا كلُّنا أوجهُ الرجل الذي سكنني قديماً.

على أيِّ كتفٍ تتراكمُ المسافاتُ؟!

فسائلُ الرّعبِ تنمو قربَ المكتبةِ.

كتلٌ من الأورام تزهرُ في الورقِ الرّابضِ فوقَ الطّاولةِ. هنا عن صداقاتِ الرّيحِ والأغاني والأحلام. عن رجالٍ ولدوا في الزّوبعةِ، وأيدينا طالَها الحبرُ ونقصُ الفيتامينات.

أفَمَنْ غنّى أغنيةً تحتَ المطرِ، ومَنْ حملَ ناراً يستويان؟! نام الموسيقيُّ على الشّاطئِ، والرّيحُ كانتْ تفرغُ حمولتَها على ظهرِ الصّخورِ والسّفنِ. الحبُّ على جلدِهِ يُعشِبُ كالنّدمِ أو أسرابِ النّوارسِ.

لم نتلُ من درسِ القُبّرةِ سوى شهقةِ الخريفِ، سوى أسرابِ السّمكِ في الآبارِ. أيامُنا صرخةٌ طويلةٌ، وأذرعُنا مفتوحةٌ على العَراءِ.

Shat!!

خارجون عن السّيطرةِ.

تتقاذفُهم سهوبٌ من الحَيرةِ والمجاعةِ والغضبِ. يلمّعون أحذيتَهم الباليةِ أملاً في النّظرياتِ. حين نقفُ طويلاً تحتَ استراحةِ الطّريقِ؛ نجدُ الجنودُ قدْ التهموا شطائرَ الجبنِ وعلبَ البازلاءِ، واستراحوا من هوسِ القادةِ والضّجيجِ.

فمن ذا الذي يعطينا هوياتِنا، أصواتَنا، شهوةَ الجنسِ أمامَ صخبِ البحرِ، عرائشَنا الفقيرةَ. كنّا نهبطُ سلالمَ التّاريخِ مجهدين، كديناصوراتٍ تعبثُ من البحثِ في الغابةِ عن جيناتِها الوراثيّةِ.

أخلاقهم وأخلاقنا

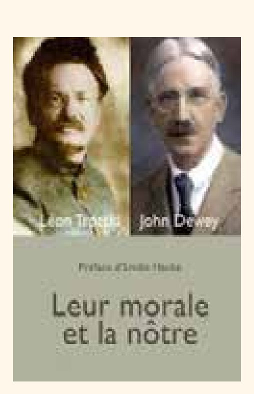
حول الترابط بين الغاية والوسيلة

بدرالدين عرودكي

سيُدهَش القارئ حينما يرى هذا الكتاب: «أخلاقهم وأخلاقنا»، (منشورات لا ديكوفيرت باريس)، لمؤلِّفَيْه: ليون تروتسكي (1879 - 1940)، وجون ديوي (1859 - 1952)، منشوراً بعد ستة وسبعين عاماً على تحريره كمقال كتبه الأول تحت العنوان نفسه ونشرته صحيفة (The New International) في فبراير / شباط 1938 والتعليق الذي كتبه الثاني عليه، ونُشِر في الصحيفة نفسها في شهر أغسطس / آب من العام نفسه تحت عنوان «بمناسبة أخلاقهم وأخلاقنا». إنها المرة الأولى التي يُتَرْجَمُ فيها النصّان إلى الفرنسية مع مقدمة كتبتها إميلي آش، أستاذة الفلسفة في جامعة باريس. لكن الدهشة ستتلاشى ما إن يتعرّف ثيمة الكتاب: هل تبرِّر الغاية الوسيلة، أياً كانت الوسيلة؟ ما طبيعة العلاقة بين الغاية والوسيلة؟

ككل سؤال فلسفي، يبقى هذا السؤال راهناً وتبقى الإجابة عنه ضرورية كلما استدعت الضرورة أو الظروف أو الأفعال طرحه. لكن استعادته من خلال هذا الكتاب بالذات تفرض نفسها اليوم في ظروف العالم العربي لاسيما بعد عام 2011، عام الانتفاضة العربية ضدّ الاستبداد ومن أجل الكرامة، وخصوصاً في سورية. وهي ظروف يمكن مقارنتها بما كان يحدث في الاتحاد السوفياتي عامَيْ 1937 / 1938 على أصعدة الإرهاب والتزييف والنفاق السياسي والأيديولوجي.

ذلك أن تروتسكي، رفيق لينين وخصم ستالين اللدود، لم يقم بمناقشة هذا السؤال من جديد خلال تلك السنوات إلا بمناسبة ما أدّت إليه دعاوى موسكو التي نظّمها ستالين بين 1937 و1938 ضدّ خصومه،



ومنها -خصوصاً- دعواه ضدّ تروتسكي بالذات، بحجّة الاتفاق مع هتلر على تفكيك الاتحاد السوفياتي، وتبين فيما بعد أنها كانت تخفي وراءها نظاماً إرهابياً فاق الخيال: أكثر من 1600 شخص كانوا يُقتَلون كل يوم وعلى مدار أكثر من سنة، وهو ما أطلق عليه الإرهاب العظيم. إذ كي يدفع عنه التهمة الستالينية، دعا إلى تأليف لجنة دولية مستقلّة تحقّق في الأمر ويتمكّن أمامها من الدفاع عن نفسه مادام ذلك مستحيلاً في موسكو. قامت لجان الدفاع عن تروتسكي الأميركية والبريطانية والتشيكوسلوفاكية بتكوين لجنة، رفض العديد من الشخصيات الفكرية عضويتها بسبب الجبهات الشعبية التي قامت في أوروبا ضدّ الفاشية، لكن جون ديوي لم يقبل عضويتها فحسب، بل قَبِلَ رئاستها مما أتاح لقاء استثنائياً أدّى إلى حوارات شديدة الخصوبة بين القائد البلشفي والفيلسوف البراغماتي الأميركي، وقال عنها هذا الأخير بعد عشر سنوات من حصولها إنها تمثِّل أهمّ تجربة فكرية في حياته. كانت نتيجة لجنة التحقيق أنْ برّأت تروتسكي الذي ما لبث أن كتب

هذه المقالة الطويلة بعد أن قام عديد من النقاد بالتأكيد خلال هذه السنوات على تطابق الستالينية والتروتسكية، وهي فكرة لاقت رواجاً واسعاً في صفوف الليبراليين والديموقراطيين والكاثوليك والمثاليين والبراغماتيين والفوضويين والفاشيين. وسبب هذا الرواج في نظر تروتسكي كان الجهل الكامل بالقواعد المادية لمختلف الاتجاهات، أي طبيعتها الاجتماعية ودورها التاريخي الموضوعي.

المعيار الذي اتّخذ لهذا التطابق هو ما أطلق عليه اللا أخلاقية البولشفية التي تعتمد المبدأ الجزويتي: الغاية تبرِّر الوسيلة. ومن ثَمّ، فالتروتسكية، بما هي بولشفية كالستالينية، لا تقبل مبدأ الأخلاق، ومن ثَمَّ تتساوى الستالينية والتروتسكية. إذ طالما برَّرَ المدافعون عن السياسة الستالينية الاعتقالات والسجون بوصفها ضرورية للمحافظة على النظام الاشتراكي، في الوقت الذي كان مناهضوها يتّخذون منها حجّة لإدانة الماركسية أساساً، باعتبارها تدعم تبرير الوسيلة بالغاية. ولأن تروتسكي ماركسي فإنه لو بقي في السلطة لما توانى عن استخدام كافة الوسائل لتحقيق الغاية التي تتطلبها ديكتاتورية البروليتاريا.

سوف يحاول تروتسكي، عبر مختلف فصول مقالته الطويلة، دحض هذه المماهاة حين لا ينكر تبنّي الماركسية هذه المقولة: «الغاية تبرر الوسيلة»، وذلك بوصفها واحدة من قراءاتها! إذ المهم في هذه القراءة طبيعة الغايات التي ستبرر وسائل تحقيقها. وهو ما سيعالجه في الفصل الأخير الذي سيدور تعليق جون ديوي عليه، لأهمّيته في بيان

تباين الموقف الفلسفي والسياسي بينه وبين تروتسكي، ولارتباط النقاش فيه كذلك بمشكلات اليوم، على الرغم من أن العصر الحالي تجاوز الصيغ والمفاهيم التي كانت تستخدم لتفسير التاريخ ولفهم مجرياته. يسري ذلك على أوروبا مثلما يسري كذلك بل- وبوجه خاص أيضاً- على عالمنا العربي.

لا يعدّ تروتسكي الغايات كلها مشروعة، لأن الغايات نفسها بحاجة إلى تبرير. والتبرير الوحيد المقبول من وجهة نظر الماركسية- كما يقول- أن تؤدي هذه الغايات إلى زيادة سلطة الإنسان على الطبيعة من جهة، وإلى إلغاء سلطة الإنسان على الإنسان من جهة أخرى. لا يعني هنا أن الوسائل لتحقيق هذه الغاية مشروعة كلها، أو أن هذه الغاية يمكن أن تبرّر أية وسيلة. المسموح هو «ما يؤدي إلى تحرر الإنسان»، وتلك غاية لا تتحقّق إلا بالوسائل الثورية باعتبار أن الأخلاق المحرّرة للطبقة العاملة هي بالضرورة ذات طابع ثوري. يعني ذلك أن قواعد السلوك تُستَنبَطُ من قوانين التطوُّر الاجتماعي التي تتجسَّد من خلال النظرة الماركسية في صراع الطبقات الذي يسمّيه تروتسكي «قانون القوانين».

ولأن ما يمكن قبوله، إنما هي الوسائل التي تزيد من تماسك الطبقة العاملة والتي تنفث فيها روح كراهية القمع واحتقار الأخلاق الرسمية، أي أخلاق الطبقة المهيمنة، فإن الأخلاق الثورية تختلط مع مسألة الاستراتيجية وطرق العمل الثورية. هنا لا تنفصل الغاية عن الوسائل، مادامت الغاية تُستَتنبط من الصيرورة التاريخية، وما دامت الغاية المباشرة ستصير وسيلة لغاية لاحقة. يقول فرديناند لاسال في مسرحيته: «لا تُبيّن الغاية فقط، بل بَيّن الدرب أيضاً؛ لأنَ الغاية والدرب مُتّحِدان إلى درجة / يتغيَّر معها أحدهما مع الآخر ويتحرّضك معه / ويكشف الدرب الجديد عن غاية أخرى».

استخدم البلشفيون مختلف الوسائل في صراعهم من أجل الوصول إلى السلطة. وكان لينين قد أعلن ضرورة «قبول كل شيء، كل التضحيات وحتى عند الضرورة استخدام الحيَل المختلفة، والدهاء، والطرق غير المشروعة، والصمت، وإخفاء الحقائق، من أجل الدخول في النقابات والبقاء فيها ومتابعة العمل الشيوعي فيها بأي ثمن». ذلك ضرب من الوسائل التي شرعنها لينين مثلما شرعن تروتسكي الإرهابَ في مراحل مختلفة من أجل الغاية المذكورة نفسها. الإرهاب الفردي هو المقصود هنا. مع فارق دقيق يتجلّى في النظر إلى ما يسمّيه «الفائدة الموضوعية» التي لا تكون في عمل الإرهابي الفردي إلا ضمن حركة جماهيرية تمنح الفعل معناه وفائدته. يقبل تروتسكي الفكرة القائلة إن اغتيال من يقومون بالقمع ضمن شروط حرب أهلية ليس عملاً إرهابياً: كالقيام باغتيال فرانكو وأركان حربه في أثناء الحرب الأهلية الإسبانية.

على هذا النحو تبدو العلاقة بين الوسيلة والغاية والترابط فيما بينهما مسألة جوهرية في الأخلاق مثلما هي كذلك موضوع خطير بالنسبة إلى نظرية الممارسة السياسية. وهذا ما حمل جون ديوي على التعليق على مقالة تروتسكي مناقشاً بوجه خاص الفصل الأخير منها.

يقرّر ديوي أن قول تروتسكي «كلّ ما يؤدي إلى تحرُّر الإنسان الفعلي مسموح» قولٌ متماسكٌ ومبدأ أساس في الترابط بين الوسيلة والغاية. لكن اتّباعه يعني فحص الوسائل بدقّة لمعرفة النتائج العيانية والموضوعية التي أدّت إليها. إذ لا بدّ من التمييز بين معنيين للغاية: الغاية المبتغاة التي تستخدم مبرّراً، وغايات هي في الحقيقة وسائل نحو هذه الغاية. وما أعطى السمعة السيئة لمقولة الغاية تبرّر الوسيلة، هو أن الغاية المبتغاة والغاية المصرَّح بها والمبتغاة تبرّر استخدام بعض الوسائل، مثلما تبرّر عدم ضرورة فحص النتائج العيانية للوسائل المستخدمة! هكذا يرى ديوي -بحقّ- أنّ «من الممكن التفكير أن تحرير الإنسانية كغاية سيؤدّي إلى فحص كل الوسائل التي تسمح بتحقيق هذا الهدف. لكن ذلك ليس الموقف الذي يتّخذه تروتسكي حين يصرِّح: الأخلاق المحرّرة للطبقة العاملة لها طابع ثوري.. وهي تستنبط قواعد السلوك من قوانين التطوُّر الاجتماعي أي قبل كل شيء صراع الطبقات الذي هو قانون القوانين».

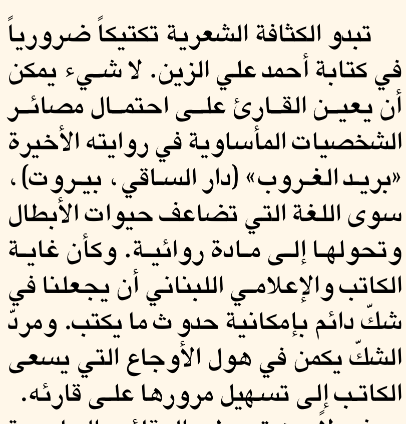
ذلك يعني -كما نرى- غياب الترابط بين الوسائل والغايات الذي تحدَّثَ تروتسكي عنه على وجه الدقة. ولئن كان ديوي يوافق على هذا الترابط، ولا يستبعد صراع الطبقات كوسيلة لتحرير الإنسانية، إلا أنه يستبعد كلّياً المنهج الاستقرائي، الذي يحول دون فحص ما إذا كان صراع الطبقات هو الوسيلة الوحيدة التي تؤدّي إلى تحرير الإنسانية. لا بدّ في نظره من تبريرها في ضوء مبدأ الترابط بين الغاية والوسيلة عن طريق فحص النتائج العيانية لا عن طريق النتائج المستنبطة. شيءٌ أن نقول إن صراع الطبقات يؤلف جزءاً من الوسائل لتحقيق غاية تحرير الإنسانية، وشيءٌ آخر تماماً أن نقول بوجود قانون مطلق لصراع الطبقات يملي الوسائل الواجب استخدامها. لأنه إن كان يملي الوسائل فهو أيضاً يملي الغايات!

يبدو هذا الحوار الصريح بين أحد ممثّلي الفلسفة الماركسية وممثّل الفلسفة البراغماتية حواراً غير مسبوق، لا سيما أنه يدور حول تمفصل الغايات والوسائل المؤدِّية لها. أما الاختلاف فهو بين موقفين: أحدهما يقول باستنباط الوسائل من الغاية المبتغاة، وهو موقف تروتسكي، وثانيهما يقول بفحص الوسائل ومنها -بالطبع- صراع الطبقات كي نقيس نتائجها قبل أن نقرر مشروعيتها بالنسبة إلى الغاية التي تزعم السعي إلى تحقيقها.

تغيَّر العالم كلّياً بعد مضيّ ستة وسبعين عاماً على هذا الحوار. كان صراع الطبقات أفق هذيْن النصّيْن وشاغلهما كما تقول إميلي آش، وحلّت مَحَلّه اليوم صيرورة الرأسمالية المنتصرة التي هي في أساس أزمة بيئية غير مسبوقة. يبقى أن استعادة مشكلات هذين النصيْن، مهما بدت فضيحة في نظر من يرفض الماركسية أو من لا يرى في البراغماتية إلا فلسفة رجال الأعمال الأميركيين، ضرورة تفرض نفسها بوصفهما فرضِيَّتَيْ عملٍ صالحَتَيْن.

اللغة التي تُنْجينا من المأساة وتوقِعُنا بها

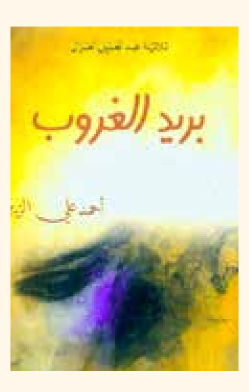
إيلي عبدو



تبدو الكثافة الشعرية تكتيكاً ضرورياً في كتابة أحمد علي الزين. لا شيء يمكن أن يعين القارئ على احتمال مصائر الشخصيات المأساوية في روايته الأخيرة «بريد الغروب» (دار الساقي، بيروت)، سوى اللغة التي تضاعف حيوات الأبطال وتحولها إلى مادة روائية. وكأن غاية الكاتب والإعلامي اللبناني أن يجعلنا في شكّ دائم بإمكانية حدوث ما يكتب. ومردّ الشكّ يكمن في هول الأوجاع التي يسعى الكاتب إلى تسهيل مرورها على قارئه.

فبدلاً من تسطير الوقائع الجارحة وفرزها تفصيلياً، تتصاعد الصور والمجازات لتضع حَدّاً لفجائعية الحدث، وتدخله في سياق أقرب إلى الفعل الأدبي منه إلى الحقيقة. قد يتّخذ الأدب أحياناً هذه الوظيفة الجدلية فيتلاعب بالحقائق، ويتحايل عليها، ليتمكّن من إقناع القارئ بها من دون أن يؤذيه نفسياً. تلعب اللغة هنا دوراً أساسياً عبر إدخال السير والأحداث إلى عوالم شعرية وتراجيدية تنزع عنها واقعيتها القاسية وتشدّها إلى منطقة تتأرجح عن قصد بين الواقع بوصفه لحماً ودماً وبين القاموس بوصفه مفردات وجملاً.

العلاقة بين المأساة ولغتها تبدو غريبة بعض الشيء، فما نظنه انفكاكاً أو فصلاً يتبدّى في مطارح أخرى التصاقاً وتماهياً. ربما، يرتبط ذلك بأزمنة السرد التي تتوزّع بين محطات شتّى. فتارة ترتفع جرعة الألم في اللغة، وطوراً تنخفض تبعاً للحدث الذي يفرزها. وكأن الألم، بما يخلّفه من ندوب وجروح في بنية السرد، مقياس لصعود اللغة وهبوطها، بوصفها لغة مأساة تنشغل بتتبُّع مصائر أشخاص باتوا حطاماً وبقايا بشر. ذاكرة عبد الجليل الغزال السجين السياسي الذي سبق للكاتب أن عالج سيرة ضياعه



العبثي في روايتيه «حافة النسيان» و«صحبة الطير»، تتوازى مع ذاكرة هدى التي تفقد بصرها إثر ضربة عصا تتلقّاها من والدها الذي علم بقصة الحب التي تجمعها بأستاذها شوقي.

وبرغم أن الرواية تُعدّ استكمالاً لثلاثية عبد الجليل الغزال الذي بدأت سيرته في الروايتين السابقتين، فإن عوالم جديدة تنفتح في هذا العمل لترصد أحوال بيروت البائسة خلال الحرب الأهلية من خلال حي وادي أبو جميل الذي تنتقل هدى للعيش فيه بعد موت أهلها.

فكرة الاغتصاب تطغى على وعي هدى بعد حادثة كشف البكارة التي تعرَّضت إليها من قبل والدتها بشكل قسري، ما يشكِّل معادلاً لفكرة التعنيب التي تطغى على وعي عبد الجليل الجار الغائب الذي يسكن في الشقة المجاورة لها. السلطة الاجتماعية المتمثّلة بالعائلة، تمعن في هتك جسد هدى، في حين تتولّى السلطة السياسية - الاستبدادية مهمّة الاقتصاص من جسد عبد الجليل عبر تعذيبه في زنازينها.

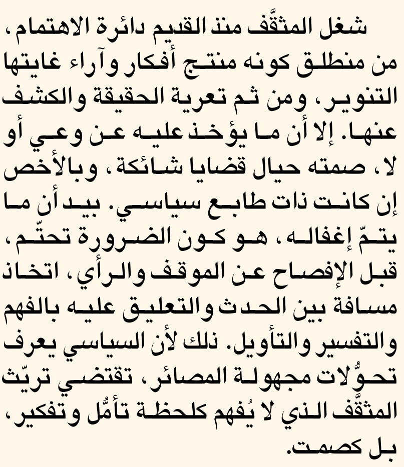
يبدو لقاء الجسدين أمراً بديهياً بعد التقاطع الذي حصل في سير أصحابهما. هدى المبتلية بعماها تحتمي بجسد عبد الجليل إثر القصف العنيف الذي يطال الحي. لم تكن تعرف من هو، لكنها شعرت بقربه على شفائها، بمجرّد أن توغّلت في أضلعه، وتنفّست أنفاسه، باتت تبصر. لم يكن ذلك معجزة أو قدراً شفائياً. إنه أقرب إلى الانفتاح على المأساة العامة. العماء الذي أصاب هدى من جراء ضربة والدها كان تمهيداً لعماء واسع ستدركه بعد تفتُّح بصرها على الضوء.

بين العماءين كان لا بدّ لعبد الجليل أن يكون وسيطاً يفتح عينيّ هدى على الخراب العام، وفي الوقت نفسه يكون جزءاً من هذا الخراب. فبعد سفره إلى تونس تتحوَّل شقة عبد الجليل إلى مركز للتعنيب تابع للمخابرات السورية التي باتت تسيطر على الحي، وربما على البلد بأكمله. ما يحوّل حياة هدى إلى جحيم عبر سماعها صراخ المعذَّبين وأنينهم بشكل يومي. رحلة التيه العربي التي انشغل أحمد علي الزين برصد مفاصلها في كتاباته السابقة، تحطّ رحالها هذه المرة في بيروت لتكشف الندوب التي أصابت تلك المدينة بفعل الحروب الأهلية المدمِّرة واجتياحات الغرباء المتتالية.

كأننا حيال حلقة جديدة من سلسلة المأساة التي يحرص الكاتب على كشفها من خلال دواخل شخصياته المحطَّمة، ماحياً الحدود بين العام والخاص، بين الجسد والمدينة، وبين الاغتصاب والتعنيب. ثمة خلطة واحدة تتداخل فيها كل هذه العناصر لتروي بعض ما حصل. ولا يبدو غريباً نجاح الكاتب في صناعة هذه الخلطة قياساً بالتقنيات الفنية المتعدِّدة التي استخدمها في نصه. فتمظهرات المونولوجات والرسائل والمشهدية والدراما في قوالب سردية تتوخّى الشعر وسيلة للتخفيف من قسوتها.

المغرب بمُثَقَّفيه

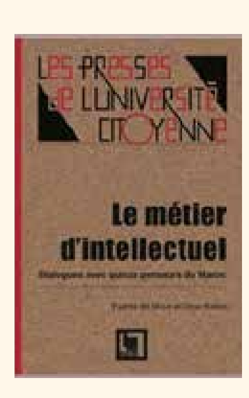
صدوق نور الدين



شغل المثقَّف منذ القديم دائرة الاهتمام، من منطلق كونه منتج أفكار وآراء غايتها التنوير، ومن ثم تعرية الحقيقة والكشف عنها. إلا أن ما يؤخذ عليه عن وعي أو لا، صمته حيال قضايا شائكة، وبالأخص إن كانت ذات طابع سياسي. بيد أن ما يتمّ إغفاله، هو كون الضرورة تحتّم، قبل الإفصاح عن الموقف والرأي، اتخاذ مسافة بين الحدث والتعليق عليه بالفهم والتفسير والتأويل. ذلك لأن السياسي يعرف تحوُّلات مجهولة المصائر، تقتضي تريّث المثقَّف الذي لا يُفهم كلحظة تأمُّل وتفكير، بل كصمت.

من هنا المنطلق جاء كتاب «مهنة المثقف؛ حوارات مع 15 مفكراً مغربياً» (منشورات آن توت ليتر) لمجموعة من المؤلّفين، ليضمّ حصيلة حوارات ساهم فيها 15 مفكراً مغربياً، روعيت في اختيارهم مقاييس تتعلّق بالتراكم المعرفي، وفاعلية الحضور والاستقلال السياسي. وأشرف على إعداد مواد الكتاب الباحثة فاطمة أيت موس، والإعلامي إدريس كسيكس. وكانت الأسماء التي اختيرت لتمثيل الفكر المغربي على النحو الآتي: محمّد شفيق، وعبد الله العروي، وفاطمة المرنيسي، وعبد الفتاح كيليطو، وعبد السلام بنعبد العالي، وعلي بنمخلوف، وعبد الأحد السبتي، وحليمة بركات، ومحمّد الناجي، ومحمّد الطوزي، ورحمة بورقية، وحسن رشيق، وعبد الحي المودن، وعبد الله ساعف إدريس خروز.

بيد أن ما يمكن ملاحظته عن هنا الاختيار التمثيلي يكمن في أمور عدّة: الأوّل منها، غياب التكافؤ، إذ إن العديد من الأسماء الواردة لا تمثّل بحقّ لحظة التفكير المغربي الموضوعي والنبيه، خاصةً أنها تفتقد التراكم الأدبي والمعرفي الذي يخوّلها الصفة الحق لـ«المثقَّف». إذ ليس بالإمكان مقارنة منجز المفكّر الدكتور عبد الله العروي، بما أصدرته رحمة بورقية مثلاً، أو إدريس خروز. أمّا الأمر الثاني فيتعلّق بغياب أسماء اعتبارية: إذ كان يمكن قبل التفكير في الإنجاز، مادام الأمر يتعلّق برسم صورة عن الفكر والثقافة المغربيين، وضع لائحة لمن يمتلك جدارة التسمية بـ«المثقَّف». تحضر هنا أسماء من قبيل الدكتور علي أومليل، والدكتور طه عبدالرحمن، والدكتور عبد الله حمودي، والدكتور محمد سبيلا، والناقد والروائي محمّد برادة. والأصل أن هذه الأسماء طبعت بصورة فاعلة، ليس الثقافة المغربية وحسب، بل الثقافة العربية كلها.



ويتعلّق الأمر الثالث بمسألة الترتيب، إذ تجدر الإشارة منهجياً إلى أنه كان على المنسِّقيْن: آيت موس، وكسيكس، مراعاة القيمة والكفاءة المرتبطة بالاختيار، فكان من الأوْلى البدء بحوار الدكتور عبد الله العروي نظراً إلى أهمّيّته وقيمته الفكرية والمعرفية.

ويرتبط الأمر الرابع بموضوع «مهنة المثقف»، فالمؤلّف يدور حوله، إلا أن اللافت كون العديد من الحوارات المنجَزة لا علاقة لها بالموضوع، بل هي تطول قضايا متعدّدة كالهوية والدولة والموروث الفلسفي، حتّى أنها حوارات غير خاصة بالكتاب، ويبدو أنها ضُمّت إليه من باب التجميع والإضافة فقط، الأمر الذي أوقع التصوُّر المنهجي في خلل وإرباك.

وثمة أمرٌ خامس يرتبط بـ«التقديم»، إذ يمكن القول إن التقديم اتسمّ ببعده التاريخي، وذلك عبر استعراض الدور الفكري والتاريخي للمثقف، قديماً وحديثاً، سواء أكان في مرحلة النضال الوطني من أجل الاستقلال، أم كان في ما بعدها، حيث تعثّر مشروع البناء النهضوي للمجتمعات العربية. وإن كانت المقدّمة أوفت الغاية والقصد، فإنها انبنت منهجياً على أقوال مفكِّرين ومثقَّفين من العرب والغرب، وكان حرياً مراعاة السياقات التي أنتجت تلك الأقوال المختلفة بين الشرق والغرب.

تمّ تقسيم الكتاب إلى قسمين: أ - قسم مفهوم الهوية وما يرتبط بالموروث الإنساني والفلسفي. ب - قسم مفهوم الدولة وتحولاته، والحداثات في تنوُّعها. حيث تمّ في الأوّل التطرّق لقضايا وإشكالات عامة: الهوية، التقليد، التحديث، وحضور الدين في الواقع. ومن خلال ملامسة هذه القضايا، تحقق معنى الوجود الإنساني في الحياة، وذلك بالاستناد إلى مرجعيات عربية وعالمية.

أمّا القسم الثاني فطال مفهوم الدولة ومدى ارتباطه بالمجتمع في تحوُّلاته بتمثّل الوعي النقدي، والتركيز الدقيق على الفرق بين ما يُعَدّ حداثة وما يُعَدّ تحديثاً.

حاول الكتاب في شقّ منه مقاربة واقع المثقَّف المغربي، بالإجابة عن انشغالاته، وعن لحظات صمته التي حالت دون تدخّله المباشر في الاهتزازات التي حَرّكت الشارع المغربي عام 2011 أو ما سمّي وقتها «الربيع الناعم».

هذا الكتاب، وإن كان يقارب واقع المثقف في المغرب، فإنه يطال حال المثقَّف العربي أيضاً.

تحية إلى عبد الكبير الخطيبي

مراد الخطيبي

عن دار سليكي إخوان بطنجة، وفي طبعة أنيقة، صدر مؤخراً كتاب جماعي تكريماً للمفكر الكبير والأديب المتعدِّد عبد الكبير الخطيبي تحت عنوان: «وُلِدت غداً»، وقد قام بالإشراف عليه وتقديمه الشاعر مراد الخطيبي.

يتضمَّن الكتاب دراسات علمية وشهادات باللغات العربية، الفرنسية، والإنجليزية، ساهم فيها باحثون ومفكِّرون مرموقون وأدباء متميِّزون. من بينهم الفيلسوف الأميركي صموِيل ويبر، الباحثة الأميركية أليسون رايس، الشاعر المتميز محمد بنيس، الأديب والناقد نور الدين محقق، الكاتب العراقي علي القاسمي، الباحث ألفونسو دي تورو، الكاتب والباحث عبد المجيد بنجلون، الكاتب والصحافي سعيد عاهد، الباحث الأميركي كين هاروو، الباحثة السويدية منى مارتنسن، الباحث جان زكانياريس، الشاعر والباحث كاتب هذه السطور مراد الخطيبي.

الشعر حاضر أيضاً في الكتاب -خاصة أن عبد الكبير الخطيبي بدأ مساره الإبداعي شاعراً- وذلك من خلال مساهمة الشاعر رضوان الطويل والشاعرة مارية زكي بقصيدتين باللغة الفرنسية أهدياهما إلى الراحل. وحيث إن الكتاب كان يستهدف أيضاً الجانب الإنساني لعبد الكبير الخطيبي فقد آثر المشرف على الكتاب أن ينقل ويوثِّق شهادات مؤثِّرة لبعض أفراد عائلة الراحل.

بالإضافة إلى الدراسات، الشهادات والشعر فقد ضمّ الكتاب حوارين واحداً باللغة العربية سبق أن أجراه الصحافي سعيد عاهد والباحث مصطفى النحال في شهر أكتوبر من سنة 2008 مع الراحل، أي قبل شهور قليلة من وفاته، وحواراً آخر باللغة الفرنسية سبق أن أجراه الكاتب التونسي ناصر بنشيخ مع الراحل سنة 1984.

كما يحمل الكتاب جرداً لمؤلَّفات عبد الكبير الخطيبي، التي تجاوزت ثلاثين



مؤلفاً ما بين دراسات سوسيولوجية، سيميائية، فنية، أدبية... إلخ، وأعمال إبداعية مختلفة شعراً ورواية ومسرحاً، ويعرض الكتاب أيضاً لائحة مفصَّلة لترجمات بعض مؤلفاته إلى اللغة العربية.

وقد جاء في تقديم الشاعر مراد الخطيبي للكتاب:

«ولدت غداً»، عنوان هذا الكتاب الجماعي الذي توخيت أن يكون ذا بعد توثيقي أو تكريمي أو علمي أو هذه الأبعاد جميعها، انبثقت فكرة اختياره من عبارة رَدَّدها المرحوم عبد الكبير الخطيبي في العديد من محاضراته ومداخلاته الفكرية، وكانت مدينة الجديدة - مسقط رأسه - على وجه التحديد من آخر الفضاءات التي ردد فيها المقولة نفسها، وكانت المناسبة الندوة العلمية الدولية التي أقامتها جامعة شعيب الدكالي يومي 26 و27 مارس 2008، تكريماً له على عطائه الفكري والإبداعي المتميِّز.

هذه العبارة تختزل في عمقها مشروع الخطيبي الفكري المرتكز على مفهوم الذاكرة المتعدِّدة المنفتحة على الزمن المتعدِّد والمختلف بحاضره، ماضيه ومستقبله، أو كما يعرِّف الخطيبي الذاكرة في أحد حواراته بأنها «تأسيس الذات ولكنها في الوقت نفسه مستقبلية، لأنها تساؤل حول الزمن والحياة والموت، وأيضاً المستقبل العالمي التقني، العلمي.....إلخ». ويضيف أن «الذاكرة ليست كالهوية شيئاً جامداً او ميتاً، ولكنها كالحاضر في المستقبل. فالماضي متغيِّر، ليس هناك ماض مطلق ولا مُنتهٍ، هو كالهوية مجموعة من الآثار والبصمات تكوِّن الذات، وتكوِّن الموجود كخريطة من آثار هي مرة أخرى مستقبلية».

«وُلدت غداً» عبارة تؤجِّل بصورة مجازية فعل الولادة إلى المستقبل لأنها ترفض الجمود أو المكوث في النقطة نفسها حسب تعبير الخطيبي، ولأنها- من ثمّ- دعوة مباشرة للذاكرة لكي تستنبط دلالات جديدة من خلال عوالم متعدِّدة ومختلفة، ومن خلال قراءات متجدِّدة جوهرها التساؤل الدائم، هي ذاكرة مستقبلية تلتزم بالحوار، وترفض كل أشكال الاستهلاك المعرفي، وتعشق السفر إلى أبعد المسافات والحدود لاكتشاف معارف جديدة وعلامات أخرى من الفكر الإنساني. يقول الأستاذ عبد الكبير الخطيبي: «أنا رجل تساؤل، أنا شخصياً أتحوَّل إلى موضوع للتحليل، عندما نحلل نغيِّر المنظورات، أنا كباحث أعتبر كل تحليل تغييراً للمنظور، لكن الأسئلة نفسها لا تزال مطروحة منذ الذاكرة الموشومة».

يندرج الكتاب في إطار مفهوم الولادة تلك وهو بالأساس ثمرة نقاش مستفيض بين بعض أفراد عائلة الخطيبي، وكانت الغاية منه المساهمة في الاحتفاء بشخص عزيز عليها يمثِّل لأفراد عائلته: «أذننا الثالثة وأجنبينا المحترف الذي كان يرصد عن بعد وبصدق نادر ولا متناهٍ تفاصيل وإيقاعات حياتنا، ويدوِّن ملاحظاته بلطف وابتسامة تختزل مزيجاً من الحكمة والجرح والسخرية المقبولة والمودّة العميقة والتفاؤل النقدي. لذا لم نجد فكرة أبلغ وأحسن من إنجاز كتاب حول الأستاذ عبد الكبير الخطيبي الذي رحل، ولكن تراثه الفكري والإبداعي ما زال ينبض بالحياة والتجدُّد».

إرث القتلى والقاتلين

سعيد بوكرامي

ذاكرة العالم مريضة بفقدان الذاكرة. لو أدركنا عميقاً هذه الفكرة، لما أعدنا تكرار المآسي والإبادات تلو الإبادات والحروب تلو الحروب. كأن لا شيء يتغيّر في الروح البشرية التي يغشاها الدمار، فكلّما مالت نحو رفاه وسعادة وسلام، مالت سريعاً نحو جوع وشقاء وصراع أكثر. هذا السيف المسلط يجعل لحظات السلام نادرة وعزيزة المنال، بهذه الخلفية انطلق الروائي الفرنسي ماتياس إينار والفنان بيير ماركيز، لتشييد نصبهما التنكاري عن حرب البلقان.

السارد في رواية «كلّ شيء قابل للنسيان»، فنانٌ عالمي يدعى رمزياً «فلاش باك»، طلب إليه أن يعدّ نصباً تنكارياً عن الحرب في يوغوسلافيا السابقة، لكن المشكلة أنه لا ينبغي أن يكون صربياً ولا كرواتياً ولا بوسنياً. ستستضيفه مارينا المهندسة التي تعمل في المجال الاجتماعي والإنساني. وسيحاول أن يفهم ما قبل الحرب، أي ما هي الأشياء التي جعلت المنطقة تنفجر وتصرّ على الدمار بشكلٍ عدائي ووحشي؟ وأن يفهم وقائع الحرب وكواليسها، وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحرب. يتنكّر الألعاب الأولمبية الشتوية سنة 1984 في سراييفو. أين اختفت العربات الهوائية المؤدية إلى أمكنة الألعاب؟ ماذا حلّ بمنحدرات التزحلق على الجليد؟ مازالت موستار مقسّمة إلى قسمين بواسطة خطّ لامرئي. موستار التي أعيد بناؤها بدعم من اليونسكو، شاهدةً بجسرها العثماني الشهير على كرنفال الاغتيالات والقبح الإنساني. ومع ذلك، فمن أجل تشييد نصب تنكاري، لا بدّ من استرجاع رعب الماضي كلّه، ولكن ما الفائدة من ذلك؟ يتساءل السارد، الذي يعبّر في أكثر من مرة عن خيبة أمله وإحباطه من هذا العار الذي تسبّبه لعبة النار بين الإنسان والإنسان.

يحكي الكتاب عن جبال مملوءة بالذئاب والغربان وعن مدن قذرة مملوءة بأوغاد حقيقيين، بلا قلبٍ ولا رحمة، ملطّخون بدماء الأبرياء. وقد عايش إينار وماركيز معاناة أشخاص يغلقون بأرقام سرية على ذاكرةٍ لا وجود لها في الواقع الحالي، لكنها موجودة في عقولهم، تنهش الحياة المتبقية في وجدانهم. لهذا لا يحاولون نقلها إلى الأجيال القادمة، هي عار. العار الذي يتنكّر له الجميع. ولعل هذا ما دفع إينار إلى البحث عن هذه الذاكرة لاستعادتها، لأن من حق الأحياء أن يعرفوا إرث الأجداد القتلى والقاتلين.



جاءت الرواية مصحوبة برسومات وتخطيطات وتنصيبات عن حرب البلقان، وعن نصب تنكاري لحرب صار لازماً إعادة إنشائها وتأمّلها وتخيّلها وخلق مكان لها، لنكرى القتلى والصراع الطائفي. هذه هي مهمة «بطل» الرواية. قد تبدو للوهلة الأولى مهمة تقنية وفنية يمكن أن ينفّذها أيّ كان، لكن الأمر ليس بهذه السهولة. تصميم النصب في المخيّلة، وبناء على معطيات عن حرب البلقان المعروفة والمؤرشفة بالصورة والكلمة والدماء، متوافرة في أية مكتبة أوروبية. لكن إلقاء نظرة حقيقية مشبعة بالأحاسيس صوب أطلال الحرب وأشباح القتلى، يضع السارد أمام حقيقة الحرب السوريالية: بهذه الحرب الفجائعية والمرعبة سيزداد السارد دنوّاً من جوهر الصراع المثخن بالجراح حينما سيلتقي مارينا، وهي امرأة شابة كانت في العاشرة، عندما اندلعت الحرب في عام 1991.

الروائي ماتياس إينار يعرف جيداً هذه الفضاءات القاتمة بالاضطهاد، وكتب عنها في أكثر من مناسبة، شخصيته مرّت في أوروبا الشرقية، ومعسكرات الاعتقال والنظام السوفياتي، وموستار وسراييفو قبل أن تعود إلى بلغراد.

يجب الانتظار حتّى عام 2006، أي بعد النهاية الرسمية للحرب بوقت طويل كي يقوم إينار برحلة إلى يوغوسلافيا السابقة، رفقة صديقه بيير ماركيز. فماذا رأى الشاهدان؟ أدركا أن الحرب لم تترك وراءها غير الأنقاض والصمت والأحقاد. هذا ما لاحظاه وهو ما سيدفعهما إلى الكتابة والرسم. يجمعهما شغف استرجاع الذاكرة ومقاومة النسيان ولن يحدث ذلك بالسياسة ولا بالصناعة ولا بالسلاح ولا بالتعمير أو الترميم، بل بالكلمة الحالمة المهووسة، بالإنسان والفن التشكيلي المتمرّد المهجن والمجنحّ، بالموتيفات والكولاج والفيديو: «أردنا أن ننجز كتاباً هجيناً، وأن يكون الأثر موضوعه الأساس». يوضح ماتياس. هل تحقق الرهان؟ فعلاً فقد نجحا معاً في تعقّب آثار الحرب نفسها وقبل اندلاع الفتنة الكبرى. ووضعاها في رواية تمزج الكلمة بالصورة والأمل بالمأساة والحلم بالنكبات.

لا بدّ من التنكير أن عنوان الكتاب مقتبس من مقطع شعري للروائي والفنان الفرنسي كميل دو توليدو: «كلّ شيء قابل للنسيان، كل شيء»، الذي يشترك مع إينار وماركيز في القلق الدائم من الوجود في هذا العالم، الأمر الذي يدفعهم إلى الإيمان بضرورة البحث عن أدب حقيقي وجوهر إنساني في أمكنة أخرى غير أوروبا التي أخذت تتخلّى تدريجياً عن قيمها الإنسانية.

تشريح النسيان بمبضع جرّاح

أنيس الرافعي

الكاتب الفرنسي برنار نويل أنموذج ساطع للمثقف الموسوعي والمبدع المتعدد، وقد تكفّل - منذ سنوات قليلة - بمهمة إيصاله إلى القارئ العربي الشاعر والباحث المغربي محمد بنيس، وذلك عندما ترجم له منتخبات شعريّة بعنوان «هسيس الهواء» (1998)، وكذا عملاً شعرياً – فنياً مشتركاً بينه وبين الفنان التشكيلي فرانسوا رووان، موسوماً بـ«طريق المداد» (2013). وها هو صاحب «هبة الفراغ» يعود مرة ثالثة، ليقدّم واحداً من أكثر أعمال نويل التباساً وإثارة للجدل، لاسيما في ما يتعلّق بموضوع الكتابة وحدود النوع الأدبي؛ إنّه «كتاب النسيان»(دار توبقال، الدار البيضاء)، الذي صدر ممهوراً بتوطئة قيّمة للمترجم.

تتأسّس في هذا الكتاب، الذي يمكن وصفه بـ«التخومي»، معمارية المتن على «التضفير والترميق». تضفير التأمّل العالم بالنثيرة الشعرية، وترميق الأمثولة الفلسفية بالمقتبسة التاريخية، مع إيلاء أهمية قصوى لكل من «التكثيف» و«التنغيم». ولعلّ هذا المعطى الأسلوبي، هو ما دفع صائغ النص إلى استدعاء معطى بصري مدعّم، باعتماد تقطيع كاليغرافي خاص للمدوّن يراعي فضاء الصفحة وطريقة ترتيب المقاطع، كما لو كان توزيعاً لتأليف موسيقي».

يقرأ برنار نويل في الكتاب موضوع النسيان في علائقه وتقاطعاته، الكبيرة أو المجهرية، مع شركاء النسيان أو خصومه. كما يعمل على «تشريحه» بمبضع «جرّاح الكتابة»، وهو ينظر إليه أحياناً بوصفه «كتلة، أي مادة»، أو باعتباره أحياناً أخرى «عضواً حيّاً»، نستشعر عند فعل القراءة «أنفاسه التي تخترق جلدنا وتتسرّب إلى صمتنا».

«نسيان» برنار نويل هو في الحقيقة جماع نسيانات لها خريطة جينية واحدة، نسيان له امتدادات جنمورية تجاه كل ما يقاوم الذاكرة، ذلك الوجه الآخر للنسيان الذي لا يظهر على صفحات المرايا وفي أغوار اللاوعي إذا ما اعتبرناه «نصاً غائباً» له استراتيجيته الخاصة في التجلّي أو الخفاء. نلفيه في «نظرة المحتضرين ومحاجر رأس الميت»، في «اللّغة التي علينا نسيانها كي نمتلكها»، في «الجسد الذي هو نسيان الجسد»، في «الموت الذي هو نسيان النسيان»، في «الإبداع الذي هو إبداع بالنسيان وليس بالذاكرة»، في الضحك «باعتباره نسياناً للشبيه»، في الأشياء والصور التي سرعان ما «تتحوّل إلى كلام تمّ نسيانه»، في الفرق بين الرؤية والنظرة الذي «يتضمّن على الدوام لحظة نسيان خاطفة»، في الصيرورة التي تصيرنا «مثل الورقة لما تنفصل عن الشجرة وتنساها»، في المكان عندما «يصبح نسياناً للذات ضمن نسيان المكان»، وفي حركة اليد التي «تطبع وتنسى».

وفي شتّى تلك الامتدادات الجنمورية المشار إليها، وفي كلّ التنويعات التي يجترحها برنار نويل وهو يشتغل مع النسيان وبه، لا يفصله عن «أثر الكتابة» ولا يحيد به عن ظلالها الوارفة، التي يشكّل -في اعتقاده- أي نأي عنها ابتعاداً قسريّاً عن «مسقط الرأس»، وسقوطاً انتحارياً في «الثقب الأسود» الكوسمولوجي، وتوجُّهاً جنونياً صوب «اللامرئي».

النسيان ذاته، الذي أضحى في عالمنا المعاصر عرضة لسهام «سوء فهم» كبير، كما جوبِهَ بحملة منظَّمة ومغرضة لـ «تشويه سمعته». ومن هنا، دعوة برنار نويل إلى مقاومة تلك الآليات التي تجعل «من النسيان وسيلة للحرمان من المعنى».

وبما أنّ النسيان لا يتبدّد، ولا يستنفِد ممكناته وحدوسه، فإنّ «كتاب النسيان» سيظل مفتوحاً باستمرار، وفي حالة اتّساع وتمدُّد باتجاه النسبي واللانهائي. تلك هي خلاصة «أنطولوجيا النسيان» بالمعنى الفلسفي كما خطّها يراع برنار نويل، وقطّرتها حفرياته في هذا الكائن الهلامي منزوع الوجه، الذي لا يني يجرفنا كما تجرف ألسنة الموج حبات الرمل، ثم يذرونا في خاتمة المطاف إلى قيعان العدم.

صِدام الشرق والغرب

هيثم حسين

اعتمد الإيرانيّ صادق هدايت (1903 – 1951) في روايته «البعثة الإسلاميّة إلى البلاد الإفرنجيّة وأسطورة الخلق» (دار الجمل، بيروت) بترجمة غسّان حمدان، إجراء نوع من المقارنة بين الشرق والغرب، من خلال إبراز الصدمة التي يتعرّض لها بعض أبناء الشرق الذين يزورون الغرب لغرض ما، سواء أكان علمياً أم كان تجاريّاً، فيفقدون شخصيّاتهم ويضيعون في بحر الحياة الغربيّة، ينساقون وراء المغريات ويحاولون تعويض ما فاتهم، وينقلبون على أفكارهم ورؤاهم وأهدافهم، لدرجة ينسون السبب الذي كان وراء انتقالهم إلى هناك.

يصوّر هدايت في روايته شخصيّات مقهورة تتداعى بحجّة إرسال مبعوثين لنشر الدعوة الإسلاميّة في الغرب، في بلاد الفرنجة، وتكون تلك الشخصيّات مسمّاة بأسماء تبدو تهريجيّة، للإشارة إلى أنّ «لكلّ امرئ من اسمه نصيباً». ويأتي الزعم بوجوب إرشاد الفرنجة إلى الطريق القويم من خلال التنويع في الأساليب، واعتماد الترغيب والترهيب، وتأمين مصادر التمويل بحجّة خدمة الدين، في الوقت الذي يكون الدين ستارة وقناعاً لا غير.

من شخصيّات الرواية: «تاج المتكلّمين، عندليب الإسلام، سكّان الشريعة، الشيخ أبو المندرس، أبو عبيد عصعص، عمود الإسلام، توبانانا، بالإضافة إلى الراوي وناقل الأحداث الجرجيس يافت بن إسحق اليسوعيّ مراسل صحيفة المجلاب». وهي تدور في فلك الهزء والسخرية بجدّيّة تبدو مثيرة للشفقة أكثر منها للضحك، وتسعى إلى تجريم الآخر من دون أدلّة.

يستهلّ الراوي؛ الجرجيس، بتحديد سنة 1346 هجرية منطلقاً لأحداث الرواية، ثمّ ينقل بعدها صوراً لضياع المرء بين ما يزعمه وما يمارسه، بين النظرية والتطبيق، وتراه من خلال الفصول الثلاثة في القسم الأوّل «البعثة الإسلاميّة إلى بلاد الإفرنجيّة»، بالإضافة إلى القسم الثاني «أسطورة الخلق»، يسلّط الضوء على واقع الحال في مرحلة التخطيط للسفر وبثّ الأفكار ونشرها، والشعارات العريضة التي كان أعضاء البعثة المفترضة يرفعونها، والقول بوجوب التغيير الحتميّ، ثمّ مرحلة الصدمة التالية حين الانتقال إلى الغرب، وتكون برلين وجهتم، حيث يعيدها بعضهم إلى جذر عربيّ بقوله إنّها تعني «البرّ اللين»، وتم تخفيفها لسهولة الاستعمال إلى برلين.



لا تكون الصدمة محصورة بجانب ما، بل تكون متعدّدة الأوجه تطال مختلف الأشخاص، وتتجاوزهم إلى الآخر الذي يبدو مصدوماً بهم وهو يتعرّف إلى تناقضاتهم وتصرّفاتهم الغريبة.

تحمل مرحلة المواجهة كثيراً من المفارقات المضحكة التي تصل إلى حدّ المبالغة، إذ يتفرّق أعضاء البعثة بين أماكن اللهو والمتعة، يبتعدون رويداً رويداً عن القضايا التي يفترض بهم أن يناضلوا من أجلها، فيتحوّل جهادهم إلى زوايا معتمة، تنصبّ كلّها في كيفيّة إرواء الغرائز بعيداً عن جوهر ما تذرّعوا به للذهاب إلى هناك. وبمشاهد مسرحيّة يصف الراوي حركيّة الشخصيّات التي تتخفّف من أكاذيبها، حيث يتحلّق حولها الناس ليشهدوا سقوط الأقنعة تباعاً.

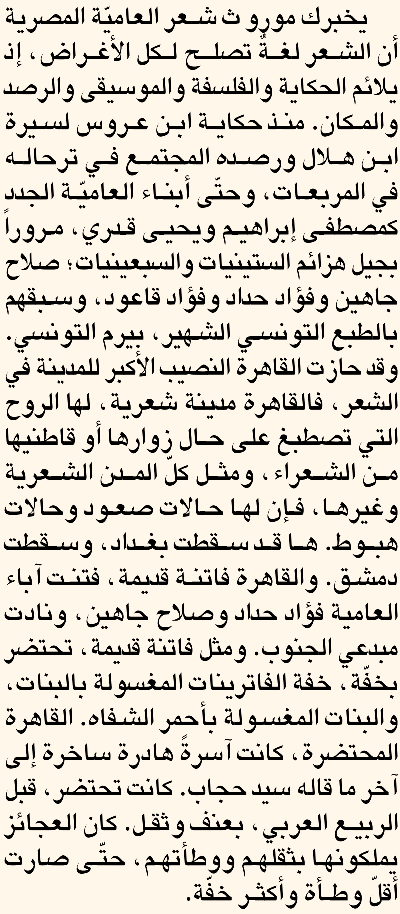
يصف هدايت على لسان راويه الصحافيّ كيفية تماهي أعضاء البعثة مع أوهامهم عن الغربيّين الذين يصفونهم بأشنع الأوصاف، ويحلّ بعضهم أموالهم ونساءهم بحجج واهية، ويصل التماهي إلى درجة تقمّص أدوار الشنوذ، وتجاوز السلوكيات والممارسات التي كانوا ينتقدونها سابقاً، ينغمسون في مستنقعها ولا يلتفتون إلى أيّ شيء آخر، ويحاولون تضليل أولئك الذين ينتظرون منهم أخباراً عن نضالهم وجهادهم في نشر الدعوة.

يلتقط الكاتب مفارقات الضياع والتحوّل في الفصل الذي ينوب فيه أعضاء البعثة بين الناس، يغيّرون هيئاتهم، يغرقون في المنكرات التي كانوا يصفون بها الفرنجة، يعملون في أماكن كانوا يصفونها بالقذرة، يأكلون ما كانوا يصفونه بالمحرّمات، ينقلبون على كلّ ما كانوا ينادون به، ولا ينفون تحايلهم على أنفسهم وعلى الآخرين في سبيل تحقيق مآربهم وإشباع شهواتهم وغرائزهم. ويختتم الراوي بتحديد سنة 1903م نهاية لمشاهداته وأحداث روايته.

لا يخلو سرد هدايت وخطابه الروائيّ من تقريع للذات، وللشخصيّة الشرقيّة عموماً، وجلدٍ لها، كما لا يخفى توجّهه القوميّ الذي يبرز على حساب الدينيّ، وانطلاقه من فكرة مسبقة تشيطن الآخر، وتبرزه بالصورة المتخيّلة التي يرسمها له وعنه، بحيث إنّ الاشتغال يأتي ضمن دائرة ضيّقة محكومة بأحكام مسبقة وصيغ اتّهامية معمّمة، وتغليف ذلك برصد ممارسات واقعيّة وأخطاء تعدّ خطايا في حقيقتها، تسيء لرسالة الدين الإنسانيّة حين توظيفها ووضعها في غير موضعها وسياقها.

شاعريّة المدن المحْتَضَرة

عبد الله غنيم



يخبرك موروث شعر العاميّة المصرية أن الشعر لغةٌ تصلح لكل الأغراض، إذ يلائم الحكاية والفلسفة والموسيقى والرصد والمكان. منذ حكاية ابن عروس لسيرة ابن هلال ورصده المجتمع في ترحاله في المربعات، وحتّى أبناء العاميّة الجدد كمصطفى إبراهيم ويحيى قدري، مروراً بجيل هزائم الستينيات والسبعينيات؛ صلاح جاهين وفؤاد حداد وفؤاد قاعود، وسبقهم بالطبع التونسي الشهير، بيرم التونسي. وقد حازت القاهرة النصيب الأكبر للمدينة في الشعر، فالقاهرة مدينة شعرية، لها الروح التي تصطبغ على حال زوارها أو قاطنيها من الشعراء، ومثل كلّ المدن الشعرية وغيرها، فإن لها حالات صعود وحالات هبوط. ها قد سقطت بغداد، وسقطت دمشق. والقاهرة فاتنة قديمة، فتنت آباء العامية فؤاد حداد وصلاح جاهين، ونادت مبدعي الجنوب. ومثل فاتنة قديمة، تحتضر بخفّة، خفة الفاترينات المغسولة بالبنات، والبنات المغسولة بأحمر الشفاه. القاهرة المحتضرة، كانت آسرةً هادرة ساخرة إلى آخر ما قاله سيد حجاب. كانت تحتضر، قبل الربيع العربي، بعنف وثقل. كان العجائز يملكونها بثقلهم ووطأتهم، حتّى صارت أقلّ وطأة وأكثر خفّة.

وها هي تحضر في ديوان ممدوح زيكا «صفّ واحد موازي للوجع» (دار الربيع العربي للنشر والتوزيع، القاهرة)، فالقاهرة حاضرة آسرة، لاعتبارات المركزية وللفرصة، يأكلها الزحام ويأكل الحزن الزحام، تلك التركيبة المنطقية لمدينة قديمة النشأة في الزمن المتسارع الذي نحياه. هنا يتجلّى الشعر كتأريخٍ للمكان الذي يسعى للتساقط عن عمد، عن القاهرة: «عاصمة كل الحزانى المجروحين/أكتر مدينة نني عين الشمس فيها بيصحى ويشاور على وشوشهم/ فتبان عليهم حرقته/ أكتر مكان بتحس فيه وجع البشر من كل لون/ وأي حد



تقدر تحدد قد إيه الحزن فيه من مشيته/أكتر مدينة/ما بيلعبوش فيها الولاد ع البحر/ غير لما انتفاض البحر يعلن غربته/ممنوع كمان على كل بنت سمارها بيهز الولاد/ تنزل تعوم/مش بس لأن عينيها بتسقي العالم كل معاصي السحر/لكن برضه لأن بلدنا مفيهاش بحر».

ثمة نقاش دائم بين أهل الإسكندرية وأهل القاهرة، يدور حول موضوع وحيد: إلى أي حدّ الإسكندرية أعظم من القاهرة؟، وكيف هي مدينة الربّ أمّا القاهرة فمدينة الزحام والغبار؟ تستأهل الإسكندرية انتماء الإسكندريين لها، الذي ينطوي على شوفينية، إذ للإسكندرية الخصوصية الشعرية ذاتها التي تملكها القاهرة، فهي مدينة موغلة في القدم، وهي الكوزموبليتانية القديمة، وحامية التعددية، إسكندرية الماريّا، قبل أن تصير معقلاً لمدرسة سلفية كبيرة في التسعينيات وتشيخ بعدما تهدّلت ملامحها الثقافية والجمالية لألسنتها وأعراقها القديمة، إلا أنها ومع تساقطها تظلّ محتفظة بجمال قديم: تقدر مدينة الإسكندر الأكبر/ بإن الشاعر الأسمر/ ما عادش بيوحش الكورنيش/على المنكور وأيّ قاهري زعلان/يقول للنيل/ وقال يعني خلاص النيل بيستحمل دموع الناس/على المنكور.. يبطل يشتكي للبحر/ عشان البحر مش ناقص/كفاية دموع ناس تانية/ بتسقي البحر في التانية.. بستين جرح».

للمتأملين حظّ الشعر. المراقبة والتسجيل مجالان رائجان للإيقاع بالشعر؛ ترى فتكتب، وكلما اتّسعت رؤيتك، ضاقت عبارتك، فصارت شعرية، ترى فتحكي، مثلاً، حكايات عن وسط المدينة وحاناتها، عن قططها:

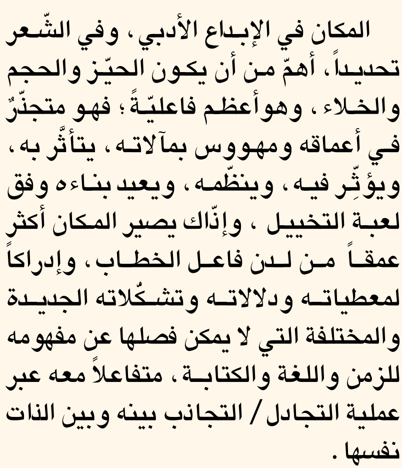
«ربنا/ خلقت ليه القطط من غير غطا؟/ شايف عينيهم ترتعش/أكتر من الرعش المزيف للبشر من غير شتا./ ربنا/ فهّمني ليه الخلق مش بيصلوا غير للبوح والمسألة/فهمني/ومش مجبر أكيد/أنا اللي مجبر ومبتلى/ بامتلاك الشعر والأسئلة».

للقاهري الذي يكتب الشعر تفاصيله الخاصة، وأفكاره الذاتية عن الخلاص وعن تبسيطه وتكثيفه لأزمات الوجود، حيث تبدو ذاتية التفاصيل لدى زيكا، جلية في غالبية قصائد مجموعته الشعرية الأولى: «بحبّك/لأنك آخر ميكروباص.. بآخر جنيه معايا/لأنك بؤ الميّة الوحيد/لأنك فرصة الشمس الوحيدة.. في التخفي/شوف/ بحبّك/ رغم إن كفّك في السلام مش قد كفي».

وللقدر أو التزامن أو الحتمية -أيّاً كان الاعتقاد- دور في تفاصيل أي حدوتة، حتى لو كانت حدوتة بالشِّعر، وللدور ما له وما عليه؛ عليه يسقط الغضب والسخط، له ابتسامة راضية إن أحسن الفعل، ولأن الفعل السيئ له الغلبة في كلّ القصص، يتحمّل القدر النصيب الأكبر من سخط أبطال الحدوتة ورواتها أيضاً، أو انتصارهم لمخيّلة تصنع سيناريوهات مغايرة لما حدث: «يا بنت كل البدايات المفترضة/أنا.. ابن النهايات الغلط/ لو كان خرج م النار وهي بتحرقه/ جايز.. كان عاد بقوة للصنم الكبير/ صالحه/ وطيّب دمعته/ وساب قلبه بدل الفاس على كتافه».

في شعريّة العبور ومآلاتها

عبد اللطيف الوراري



المكان في الإبداع الأدبي، وفي الشّعر تحديداً، أهمّ من أن يكون الحيّز والحجم والخلاء، وهو أعظم فاعليّةً؛ فهو متجذّر في أعماقه ومهووس بمآلاته، يتأثّر به، ويؤثّر فيه، وينظّمه، ويعيد بناءه وفق لعبة التخييل، وإذّاك يصير المكان أكثر عمقاً من لدن فاعل الخطاب، وإدراكاً لمعطياته ودلالاته وتشكُلاته الجديدة والمختلفة التي لا يمكن فصلها عن مفهومه للزمن واللغة والكتابة، متفاعلاً معه عبر عملية التجادل / التجاذب بينه وبين الذات نفسها.

في «معابر أمجد ناصر» (دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان)، يقترح علينا الناقد المغربي رشيد يحياوي بحث تجلّيات في شعر الشاعر الأردني أمجد ناصر داخل ما يُسمّيه «شعريّة العبور والسفر»، التي تكشف عن قلق المكان لدى هذا الشاعر أو قلق الشاعر بالمكان نفسه، فمن يتصفّح أعمال الشاعر ينجذب منذ القراءة الأولى لإغواء أماكنه النصّيّة، إذ هي متشظّية بتقلّبات الذات الشاعرة.

ومن خلال استقرائه لرؤية أمجد ناصر للأماكن، رأى الناقد أنّها رؤية ذاتيّة متورّطة في طرح السؤال، وأن المكان عنده لا يمثّل حيّزاً فارغاً، بل فضاءً للشخوص والأصوات والسياقات الحاملة للمعاني والأسئلة. وقد استدلّ على ذلك ابتداءً من الباكورة الشعرية لهذا الشاعر، الموسومة بـ«مديح لمقهى آخر»، إذ يجد فيها أنموذجاً شعريّاً يغصّ بالمكان ويستقطر منه، فهو من أكثر دواوينه ذكراً لأسماء الأماكن. فمن جهة أولى، هناك تشاكل أماكن البداوة والمدينة، من عمان إلى بيروت، في ذاتٍ قلقةٍ بسبب هاجسٍ مسيطر هو كونها موجودة قَسْراً في المكان: «مكان غير أليف بدل أن تملكه يملكها بكلّ غربته



عنها، فلا يبقى لها سوى التحرّر من سطوته باللغة».

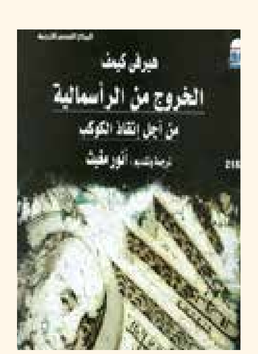
ومن جهة أخرى، وترتيباً على ذلك، يظهر أن مصير ذات الشاعر هو الرحيل بوصفه أداةً لاختراق المكان، ثُمّ سرعان ما تجد الذات أنّ رحلتها هي رحلة فُقْدانٍ لا بُدّ منها؛ وإنّ ذلك لمن التقاسيم المتلاحمة التي تُشكّل هُويّة هذه الذات التي نكتشفها في ديوان أمجد ناصر الأوّل وتستعيدها، بعلائم وتلويناتٍ متنوِّعة، دواوينه التالية.

في حين تنبني مفردات المكان الآخر بين «الهُنا» و«الهُناك»، وهو مكان المدن البعيدة التي لا تصلها الذات حتى بالحلم، لأنّها منذورة للمستحيل. من هنا، تنكشف الرؤية التراجيدية للمكان، التي تتصدع بـ«القلق واستحالة البديل»، وليس أهمّ ما يعكس هذه الرؤية مثل الرؤية العبورية بوصفها ضرورة وجودية في اختراقها الأمكنة والتعبير عن تشظّياتها ونتوءاتها الفاقعة. وفي هذا الصدد، ليس من الغريب أن تطفح لغة أمجد ناصر الشعرية أو الواصفة بالمفردات الدالّة على «التأمكن» ضمن سياق تشكيل الرؤية العبورية القلقة لدى الشاعر.

ويستخلص الناقد رشيد يحياوي من قراءته لمجموع أعمال الشاعر، عدّة تقلُّباتٍ وحالاتٍ لأفعال العبور، ويحصرها في مثل مجموعة دالّة ومائزة، تكشف عن تجربةٍ كتابيّةٍ تتطوّر باستمرار: العبور الجماعي؛ حيث تتأمّل الذات الفردية في مصيرها ومصير غيرها بصيغة الجمع. والعبور نحو الشتات؛ وفيه تنتهي الجماعة إلى تلاشٍ. العبور التطهيري؛ يُمثّل فيه فعل العبور مطهراً وخلاصاً وولادةً جديدة. والعبور بالخفّة؛ وهو عبور يستحوذ على شعريّة الشاعر آخذاً بمداركه لذاته وللكون والمكان. والعبور إلى الجسد وفيه يتّخذ الجسد المكان هُويّةً له فتنغرس فيه قيم الكائن ورؤيته للوجود. والعبور في الأشكال؛ ويخصّ المكان البصري لشكل وجود الكتابة على الصفحة.

وإذا كانت العبورات الخمسة الأولى تُعنى بوصف الموضوعات والرموز والأحوال والتجارب التي يمتزج فيها اليومي بالمتخيَّل، والفردي بالجمعي، عبر لغةٍ تواجه التصدّعات وجهاً لوجه غير معنيّةٍ بالتجريد والأساطير الكبرى، فإنّ العبور إلى الأشكال يعني به الناقد قلقاً مكانياً من نوع آخر يشهد على عودة أمجد ناصر إلى مسألة الكتابة بوصفها مكاناً لعبور الأشكال من جهة، وبوصف الأشكال نفسها مكاناً لعبور الكتابة نحو تحقيق مغامرتها أو رغبتها القصوى في الإبداعية من جهة أخرى. لقد وجد الناقد في كتاب «حياة كسرد متقطع» تحقّقاً لهذا النوع من القلق المكاني، فأمجد ناصر ينشر لأوّل مرة كتاباً شعريّاً خارج قصيدة النثر المشطورة غير واثق تمام الثقة في أنّ ما يكتبه يأتي على شكل قصائد متواطئاً على قصديّتها ومعمارها الشعري، وذلك ما خلخل أفق انتظار متلقّي الديوان وانتظاراتهم.

إنقاذ الأرض من الرأسمالية



أصبح بوسع قراء اللغة العربية الاطلاع على كتاب الباحث الفرنسي هيرفي كيمف (من أجل إنقاذ الأرض، اخرجوا من الرأسمالية)، بعد أن أصدره المركز القومي للترجمة في القاهرة، تحت عنوان «الخروج من الرأسمالية» بترجمة أنور مغيث.

يتحدث الكتاب عن دخول الرأسمالية في مرحلة مميتة، نجمت عنها أزمة اقتصادية كبرى، وفي الوقت نفسه أزمة بيئية ذات أهمية تاريخية. وفق تصور المؤلف، فإن الخيار الوحيد المتبقي من أجل إنقاذ الكوكب هو الخروج من الرأسمالية، وذلك عبر إعادة بناء مجتمع لا يكون فيه الاقتصاد حاكماً بل أداة، ويتفوق فيه التعاون على المنافسة، ويكون للصالح العام الأولوية على الربح.

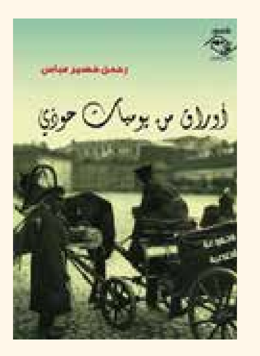
يشرح المؤلف في قصة مبتكرة، كيف غيرت الرأسمالية نظامها منذ العام 0891، ونجحت في فرض أنموذجها الفردي على السلوك، بالإضافة إلى تهميش المنطق الجمعي، وللخروج من ذلك يجب أولاً التخلص من هذا الظرف السيكولوجي الذي وضعتنا الرأسمالية تحت وطأته.

ويبين هذا الكتاب المؤلَّف من ثلاثة فصول، (الرأسمالية: كشف حساب قبل الرحيل، عصاب الأسواق، سراب التنمية الخضراء)، خطر استمرار النظام الرأسمالي على البشرية بأسرها من خلال ثلاثة أنواع من المخاطر: بيئية واجتماعية ناتجة عن الاستهلاك المفرط للطاقة، ومخاطر اجتماعية ناتجة عن الاستهلاك الترفي، وسياسية تتهدد الديموقراطية.

أوراق من يوميات حوذي

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة؛ صدر للقاص العراقي المقيم في كندا، رحمن خضير عباس، مجموعته القصصية «أوراق من يوميات حوذي».

تتضمن المجموعة ثماني قصص قصيرة، وتمثل عصارة لتجربة الهجرة عن الوطن، تلك الهجرة بهمومها ومكاسبها؛ بأشجانها ومسراتها، والتي تتحول الى قدر ومصير، فلم تكن المجموعة مجرد أوراق من يوميات عابرة، بل هي تجارب حياتية تعرَّض لها من وجدوا أنفسهم فجأة على قارعة الانتظار في أرصفة العالم.. لحظات يمتزج فيها الحقيقي والمتخيل لتؤسِّس



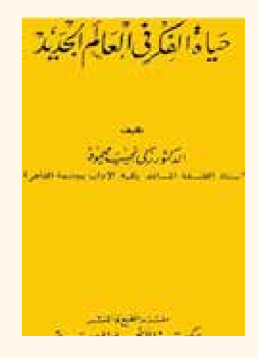
مسرحاً لأحداث صغيرة في محتواها؛ كبيرة في تأثيراتها، حيث تزخر المجموعة بأناس محبطين يبحثون عن الخلاص، كما تزخر بالمُدن، وكأن قطار العمر يجري بدون توقف بين هذه المُدن والمحطات، للبحث عن سقف يحمي إنسانيتهم... وحيث تتساقط الأوراق واحدة إثر أخرى، لتسجل جملة من المواقف والاحتمالات، وحسابات الربح والخسارة.

أحداث تنأى عن الوطن؛ ولكنها تبقى معلقة في حبل مشيمته.. يقدمها القاص «رحمن خضير عباس» إلى القارئ؛ وكأنه يقترح عليه أسئلة لم تزل معلقة وتبحث عن أجوبة.

من قصص المجموعة: المقامة الكاريكاتيرية / مُدن ومتاهات / أسوار / شقة في المنعطف/ جذور ملَّت من الوقوف / اللوحة / أوراق من يوميات حوذي / النهر.

«حياة الفكر في العالم الجديد»

صدرت عن سلسلة إنسانيات بمكتبة الأسرة في القاهرة طبعة جديدة من كتاب «حياة الفكر في العالم الجديد» للدكتور زكي نجيب محمود. يضم الكتاب ثمانية فصول، يتناول الفصل الأول إنشاء دستور الولايات المتحدة ومساهمة جون لوك في وضع الأساس لذلك، كما يعرض لموقف تومس



جيفرسون من حقوق الإنسان. أما الفصل الثاني فيعرض فيه لموقف رالف والدو أمرسن من قضية استقلال الفكر؛ إذ ألقى خطاباً عام 7381 أمام الشباب المتخرج في جامعة هارفارد بعنوان «العالم الأميركي» وعُدَّ بمنزلة إعلان للاستقلال العقلي.

ويعرض الفصل الثالث لفلسفة جوزيا رويس والمثالية المطلقة، في حين تناول الفصل الرابع موضوع منطق العلم والعمل، وفلسفة تشارلز ساندرز بيرس واصطناع المنهج العلمي.

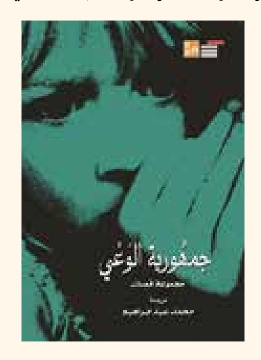
أما في الفصل الخامس، فإن المؤلف يعرض لفلسفة وليم جيمس التي وصفها بأنها طريقة قديمة في التفكير إشارة إلى مصادرها اليونانية، ووليم جيمس أنموذج للفيلسوف الأميركي، وعنوان الفلسفة الأميركية، وعرف باشتغاله بعلم النفس.

يتناول الفصل السادس الفلاسفة الذين يتشبهون بالعلماء وأرادوا أن يجعلوا الفلسفة علماً كالعلوم، ومنهم رالف بارتن بري وأقطاب الواقعية الجديدة والواقعية النقدية.

أما الفصل السابع فيعرض فيه لفلسفة جورج سانيتانا ونورث وايتهد، وأخيراً يعرض في الفصل الثامن للوضعية المنطقية ويتحدث عن جماعة فيينا ودورها في قيام هذه المدرسة الفلسفية المهمة.

جمهورية الوعي

في كتاب «جمهورية الوعي» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة) يقدّم الشاعر والمترجم محمد عيد إبراهيم تجربة فريدة في ترجمة قصائد شعراء من جميع القارات، كما لو أنه أراد عولمة الشعر وقضاياه عبر اختيارات منتقاة بعناية لهؤلاء الشعراء الذين وقع الاختيار عليهم لترجمة قصائدهم إلى اللغة العربية. ويركز في كتابه على ثيمة محددة، وهي الثورة، بما يتسق مع أجواء الثورات في عالمنا اليوم. ويقدمها في تجلياتها المختلفة الإنسانية والفنية، سواء أكانت ثورة على الذات أم كانت ثورة على الآخر أم انقلاباً على الذات والآخر معاً. من شعراء أوروبا نجد قصائد لكل من د. ج. إنرايت، وغونتر غراس، شيموس هيني، فيسوافا شيمبورسكا، غونار أكيلوف، فرنانو بيسوا، ومن أميركا قصائد لكل من اميلي ديكنسون، آن سكستون، تشارلز بوكوفسكي، أدريان ريتش، أميري بركة، ألن غنسبرغ، ومن قارات أخرى قصائد لكل من ألكسندر سولغنتسين، رسول حمزاتوف، جلال الدين

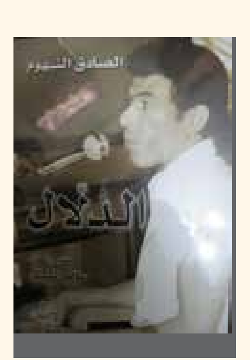


الرومي، إضافة إلى شعراء من أفغانستان، جنوب إفريقيا، والهند، والكاريبي.

قدّم إبراهيم لمختاراته بتوطئة تحت عنوان «تحولات جمهورية الوعي»، أكد فيها أنه «في ظلّ هذه التحولات الثورية التي تغمر بلادنا ومنطقتنا العربية، حيث تبث الثورة لهيبها في النفوس، ووميضها في العقول، وتتقمّص قميصها في الروح؛ ولأن منطق الحكمة قد تناهى إلى منطق الجنون أحياناً، وضرَبَ العبث بمنزاته في كلّ شيء حتى اختلط الحابل بالنابل، والثوريّ بمناهض الثوريّ، والجادّ الصارم بالحادّ الأهوج، لربما ينبغي أن تكون الآن للشعر كلمة».

الصادق النيهوم في «الدلال»

أصدر المؤرخ سالم الكبتي كتاباً عن المفكر الليبي الصادق النيهوم (7391 - 4991) بعنوان «الدلال» (دار برينتشي - بنغازي)، خصّه بمقدمة دافع فيها عن الراحل،



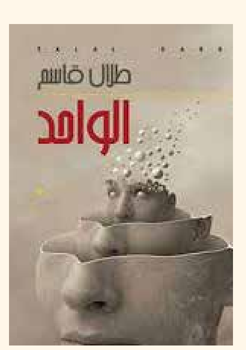
مع دحض للتهم الموجهة إليه، خصوصاً فيما يتعلق بعلاقته بالسلطة.

الكتاب تضمن مقالات للنيهوم كُتبت بين 6691 و4791، ناقش فيها مسائل الحياة في ليبيا وفي الوطن العربي وأوروبا بأسلوب أدبي سلس، يرتكز على السخرية وطرح الأسئلة.

كتب الكبتي في المقدمة: «تلك مشكلة النيهوم بوضوح.. لأن السلطة اقتربت منه.. صُنِّف أنه في ركابها.. وأنه أحد عملائها وأبواقها في محاولة لعزله خارج الإطار الذي سيظل- رغماً عنهم- داخله.. وتشويهه بطريقة غير أخلاقية وجعله بين الناس في الجانب الأضعف». ويضيف: «النيهوم مع حدّة القمع لا يستطيع مثل الكثيرين سواه أن يواجه ديكتاتورية بمفرده.. لكنه بمحاولاته، حتى وإن كانت غير ظاهرة للناس، وبدت مهادنة أو ضعيفة، تظل تحسب له». ويختتم: «إن دراسة النيهوم واجبة وضرورية له ولغيره وبتسامح فكري ونقاش نزيه وشجاع دون عاطفة أو مجاملة.. دون محاباة أو تحامل.. فمتى يتحقق ذلك اليوم قبل غد؟»

فانتازيا

يبدو الروائي اليمني الشاب طلال قاسم في روايته الأولى «الواحد» (المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت)، كما لو أنه يرغب في تقديم شكل سردي مختلف، من خلال اللعب في ميدان الفانتازيا أو التخييل على مداه الأوسع. هو يسعى لممارسة لعبة، ومن خلالها العثور على إجابات أو تفاسير لها، ولو بشكل جزئي. البطل «هو شخص يُدعى جاك، من عائلة بريطانية، تفاجأت عائلته في صباح يوم الاثنين بأنه تحول إلى شخص آخر تماماً، ويدعي أنه شخص عربي من اليمن، ويطلق على نفسه اسم إبراهيم، ويدعي أشياء كثيرة لا تنتمي بشيء إلى عائلته البريطانية أو حتى إلى بريطانيا، وقد عاينته اليوم في الصباح وكان يبدو غريباً فعلاً من الجلسة الأولى». وهو ينهب من هذه



القاعدة في لعبة السرد عبر سياقات زمنية متفاوتة على الرغم من أنها تحكي عن حدث واحد. ويلعب طلال قاسم على هذا الوتر طوال روايته التي سيكون القارئ- بسبب كثافتها- مطالباً بالحضور بذهن مستيقظ كي يكون قادراً على ربط كل ذلك السرد المتقاطع بكثرة حول حدث واحد وفي حكاية كثيرة بتفاصيلها وبحجمها (424 صفحة)، وهو حجم ضخم مغاير لمعظم الروايات اليمنية.

العبث الواعي

«في رواية أخرى» لمحمد علاوة حاجي (pena - الجزائر) سجّلت اختلافها بداية من العنوان وصولاً إلى تقنية وطريقة الكتابة. هي رواية مختزلة في التفاصيل، مفتوحة على تعدّد الاحتمالات المتضادّة وغير المتوقعة أحياناً، كأنها تريد القول إن الحياة مستحيلة بدون احتمالات. في فصولها نجد أنفسنا كأننا نقرأ مجموعة من القصص القصيرة وبسياق متلاحق ومتتال ومتصادم، فما يمكن قوله إن القصة القصيرة متوافرة في الرواية وجلية،

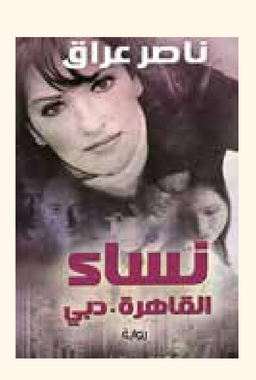


وهنا لأن حاجي قاص في المقام الأول، هنا ما يعني أيضاً أن فن القصة ما زال يسكنه بشكل ما، ولم يتملّص أو يتخلّص منه بعد.

في الرواية نفسها تحضر لعبة تفكيك وإعادة تركيب للزمن، للأماكن وللشخصيات، كأن هناك وظيفة مغرية في متن الرواية تمارس لعبة خلق وإعادة خلق، لعبة بناء وإعادة بناء، لعبة سرد وإعادة سرد بصياغات أخرى. هذه كانت لعبة السارد بامتياز.

من فصل إلى آخر ومن احتمال إلى آخر، نكتشف أنها رواية مفتوحة على العبث الواعي، العبث الحامل لأسئلة الذات والهوية والوجود، وهي منطلقة من الواقع ومنتبهة ومنتهية إليه. العبث هنا يلعب بـ/ ومع الاحتمالات. وهذا ما نلاحظه أيضاً في أبطال وشخصيات حاجي، التي تعبث بـ/ومع الاحتمالات.

ملحمة عائلة مسيحية



تستعرض رواية «نساء القاهرة - دبي» (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة) للروائي ناصر عراق مسيرة أسرة مصرية مسيحية على امتداد نحو 40 سنة، بدءاً من العام 1973 وحتى العام 2011. بلغة سلسة وأحداث متسارعة، تقدّم الرواية رصداً دقيقاً للتحولات التي حدثت لهذه الأسرة ومدى ارتباطها بالتحولات التي شهدتها مصر منذ حرب أكتوبر 1973، مروراً بالتطورات والمستجدات العربية الفارقة، ووصولاً إلى مرحلة «ثورات الربيع العربي».

ربما كانت هذه هي المرة الأولى التي نطالع فيها عملاً إبداعياً مصرياً يظهر الأسرة المسيحية بشكل ملحمي، حيث تتوالى أربعة أجيال بدءاً من الأستاذ جرجس مدرس اللغة العربية المستنير والمحب لطه حسين، ومروراً بابنته إنصاف التي يتوفى زوجها الضابط بالقوات المسلحة خلال حرب أكتوبر/تشرين، ثم ننتقل إلى أبنائها من بعد ذلك سوزان ومينا وأنجيل، وينتهي بنا الأمر عند الجيل التالي الذي يتمثل في مادلين وفيليب، ابنَيْ سوزان.

لغة السرد في الرواية هي العربية الفصحى في معظم الأحيان، وتتسم الحكاية بعناصر التشويق والإثارة، مع وعي تام بجماليات المكان، سواء أكان ذلك في عاصمة المحروسة أم كان في مدينة دبي التي باتت ترمز إلى الحداثة والبناء. ببساطة اللغة وجاذبية السرد يصنع ناصر عراق جمهوره ويميزه عن عموم جمهور الرواية بالتصاقه بالمرأة وقضاياها، واهتمامه بتنوق الفنون، خاصة الغناء والرسم.

حوار: عبد المجيد دقنيش

المخرج السينمائي التونسي الطيب الوحيشي، عرفناه من خلال عدة أعمال سينمائية متميزة حازت على إعجاب الجمهور والنقاد على حد السواء، على غرار «ظلّ الأرض» و«مجنون ليلى» و«غوراي جزيرة الجد» و«عرس القمر» و«رقصة الريح» و«أهل الشرارة».
في هذا الحوار لـ «الدوحة» نقترب من تجربة الطيب الوحيشي، ونتعرف على رؤاه الفنية انطلاقاً من فيلمه الجديد «طفل الشمس».

الطيب الوحيشي :

الركوب على الثورة فنياً مسألة فيها تسرع

«طفل الشمس» عنوان فيلمك الجديد.. أي أبعاد فنية ومضمونية لهذا العنوان في قصة الفيلم؟

- في اعتقادي أن العنوان ينبغي أن يتطابق مع الموضوع ومع فحوى العمل الفني والإبداعي ككل. وقد اكتشفت صدفة أن أغلب عناويني تأتي من دراساتي الفلسفية لآثار غاستون باشلار. والعنوان دوماً يعطينا صورة شاعرية أبحث عنها وأرجو أن تكون موجودة في أعمالي. قصة الفيلم بسيطة ولكنها ليست بريئة، وتحكي قصة ثلاثة شبان يسهرون إلى مطلع الفجر وبعد ليلة صاخبة يقتحمون منزلاً ويجدون أنفسهم أمام شخص نكتشف أنه كاتب أدبي ومن ثمة تبدأ حبكة الفيلم وقصته التي تحمل شيئاً من التلاعب والتشويش من قبل الكاتب، لكن أبعاد هذه القصة تبدو لي عميقة لأن فيها بحثاً عن الهوية وبحثاً عن الأب، والأب هنا، يفهم دون العودة إلى فرويد ومفهوم قتل الأب، وأيضاً بحثاً عن القرية بكل ما تحمله من أبعاد رمزية. كما تشير قصة الفيلم إلى موضوع دور الكاتب والمثقف وأيضاً إشكالية علاقتنا بالآخر والهويات المتعددة للإنسان العربي فهو المسلم والبربري والمتوسطي والإفريقي.


الطيب الوحيشي

يلاحظ أن قصة الفيلم تحمل الكثير من سيرتك الذاتية، فهل نحن أمام فيلم يؤرخ لحياتك الشخصية؟

- أي عمل فني ليست فيه مراوحة بين الذاتي والموضوعي لا أعتبره عملاً إبداعياً، فكل عمل إبداعي فيه شيء من الذاتية، وأنا مثلاً انطلقت من هذا الحادث الفظيع الذي تعرضت له، وهو قدري، ولكنني لم أقتصر على ذلك، بل إن حبكة الفيلم معقدة وفيها الكثير من الأحداث الخيالية. وبصفة عامة إن السينما تعتمد على المشهد وتحاول أن تقدم للمتفرج شيئاً يليق به ويتلاءم مع ذوقه وتريد أن تؤثر فيه وتحفزه على التفكير، هذا هو تصوري للسينما وعادة في أعمالي أنطلق من واقعة وقعت لي.

ولكن شخصية الكاتب التي يؤدي دورها هشام رستم تشبهك حد التطابق؟

- لا، هذا ليس صحيحاً وليس بالضرورة، فمثلاً في فيلم «رقصة الريح» اخترت المخرج الجزائري محمد شويخ في الدور الرئيسي حتى لا يقول من يشاهد الفيلم إن هذه الشخصية هي شخصية الطيب الوحيشي، ولذلك في اعتقادي أن هذه مسألة مغلوطة رغم إقراري بأن



مشهد من «طفل الشمس»

الفن ذاتي أو لا يكون، وهذا مثلاً ما سار عليه وودي ألان وبارغمان وجون هوستن. غير أن هذه الذاتية ينبغي ألا تطغى على المواضيع الرئيسية التي يتطرق إليها العمل الفني. وللأسف حالة التخلف التي نعيشها في الوطن العربي وفي دول جنوب المتوسط تفرض علينا طرح قضايا وتساؤلات ملحة وآنية ومهمة ونبتعد عن الأسئلة الذاتية، ويجب ألا نغض الطرف باسم الإبداع عن مواضيع آنية خطيرة تستحق التطرق إليها بجدية. إن الإنسان العربي أصبح يتساءل عن دينه وثقافته وحضارته وشخصيته وتاريخه وهويته ولا يجد نفسه بين كل هذه التجاذبات التي أصبحت خطرة على حياتنا ووضعنا الأمني.

شخصية «يانيس» الشاب الذي رجع من فرنسا يبحث عن جذوره وعن أبيه، هي شخصية مكثفة ومحورية في الفيلم وتحمل في داخلها عدة أبعاد ورموز، وبين الشمال والجنوب يضيع «يانيس» ويسافر بحثاً عن هويته وأصله، وقد استحضرت من خلالها شخصية مصطفى سعيد في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. فأي قصدية وأي أبعاد لهذه الشخصية؟ ولماذا هذا التشاؤم المغلف والمرافق لحياتها ومصيرها؟

- شكراً، سؤال في مكانه، شخصية «يانيس» فيها الكثير من الدلالات والرموز، فيانيس أصله أوروبي وإفريقي



ومتوسطي، قدم من أوروبا بحثاً عن أبيه الذي هو من شمال إفريقيا وقد فعل ذلك حتى يقرب بيننا. وإن أخذت هذه القصة وقارنتها بواقعنا الراهن ستجد تطابقاً كبيراً وتوازياً. وما تصفه أنت في سؤالك بأنه تشاؤم إنما هو واقعية مني وتساؤل واعٍ.

البحث عن الذات والجذور في شخصية «يانيس» هل هو بحثك عن ذاتك كمبدع وتساؤلك عن وجودك ومعناه؟

- أنا متوازن الذات والحمد لله والوجودية انتهت مع جون بول سارتر، ولكن المسألة في نظري أصبحت مسألة وعي ينكشف بحكم واقعنا المؤلم، لنأخذ مثلاً خريطة العالم العربي أو حتى إفريقيا والمسألة قد وصلت أوكرانيا وفنزويلا، هذا الواقع المؤلم كما أشرت هو نتيجة للعولمة وما بعد هذه المرحلة الخطيرة التي انحدر فيها الوعي الإنساني وخرجت إلى السطح قضايا جديدة، ولذلك كله أنا لا أريد فلسفة وجودية وإنما أبحث عن وعي شعوبنا العربية.

الاشتغال على الذاكرة والبحث عن الجذور والذات، تيمة أساسية في أغلب أعمالك السابقة، هل تسعى إلى مشروع فني متكامل من عمل إلى آخر؟

- في مساري المتواضع أؤمن بأن الإنسان يجب أن يتساءل والمشاهد ينبغي أن يعي بما يحدث حوله وبعلاقته بنفسه وبالآخر وبالعالم، أن يعي بموقعه في المجتمع. ومن هنا أؤمن بالوحدة الفنية والتكامل بين كل الأعمال السينمائية التي أنتجها ومن خلال ذلك كله أحاول أن أخلق مساري وأحافظ على أفكاري وأكون مخلصاً لها. بالنهاية أستطيع أن أقول إن مشروعي الفني ينبني على الإنسان في إطلاقيته.

لاحظنا أن الفيلم لم يتطرق بصفة مباشرة إلى أحداث الثورة التونسية؟

- أظن أن الثورة التونسية مازالت في حالة مخاض ولا يمكن الركوب عليها الآن وحبسها في عمل فني متسرع. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لعلمك، فقد أنجزت فيلماً قصيراً في فترة سابقة عن الثورة بعنوان «أهل الشرارة» وأنا راض عنه ومرتاح الضمير. ولا أعتقد بأن الأيديولوجيا تقتل الثورة ولا الإبداع، ولكن في الآن نفسه لا يجب الركوب على الحدث بتسرع. ومثلاً المخرج سيرجي ايزنشتاين حينما كان يعمل لصالح الشيوعية أنجز أفضل أعماله. كما أن الثورة لا يمكنك أن تعطيها حق قدرها إلا بعد أن تكتمل.

«فتاة المصنع»

كبوات وزغاريد

القاهرة: محمد عاطف

لا أنكر حجم القلق الذي شعرت به من كم المقالات النقدية التي نشرت عن أحدث أفلام المخرج الكبير محمد خان «فتاة المصنع» (قبل طرحه). وبالرغم من اطمئناني لآراء كثير من الزملاء والأساتذة الذين أثنوا عليه، وقناعتي -كمشاهد في المقام الأول- أن «سينما خان» لا تخذل عاشقها، لاسيما وإن كان مصرياً ومن أبناء «الجيل» الذي أنتمي إليه، بكل ما تحمله الكلمة من خصوصية ثقافية ساهم في صقلها سينما الشاب الذي ناهز السبعين «خان». فقد آثرت انتظار العرض الجماهيري للفيلم - وإن كنت استمتعت بمشاهدته قبل ذلك بشهرين تقريباً. أردت منح عقلي فرصة التمرد على تلك «الإيفوريا الخانية» المصحوب بها الفيلم بمشاهدتي الثانية له، لكن إذا بي أتماهى معها، فالعمل الجميل يفرض ذاته، بل ويؤكدها مع كل مشاهدة وإن تكررت عشرات المرات.

تطل علينا «فتاة المصنع» أو أصغر «بنات خان» من خلال قصة «هيام/ ياسمين رئيس» التي تدنو بخطوات ثابتة نحو العنوسة كسائر بنات جيلها وطبقتها الفقيرة، وتقع من أول نظرة في حب المهندس «صلاح/هاني عادل» ابن الطبقة الوسطى، بكل الشباب والوسامة التي تجعل منه فارس أحلام أي فتاة في سنها وظروفها. لكن لا تلبث قصة الحب التي نمت داخلها - من طرف واحد- أن تقترب من نهاية مأسوية، لولا حب وانحياز «خان» المعتاد لبناته من جهة، وإلى من هم «تحت» من جهة أخرى. كما لم تأت النهاية على النمط السعيد المعتاد الذي يتوج قصص الحب، فانتصار الأنثى لا يتلخص دائماً في حصولها على فتى أحلامها. فاسترداد الكرامة والاعتداد بالنفس أهم وأبقى.. وهو ما يؤكده «خان» لبناته دائماً.. بداية من الانتقام العنيف الذي قامت به «نوال- موعد على العشاء»، مروراً بصبر ورباطة جأش «دلال- الحريف»، أو الحرص على الحرية الذي تتمتع به «كاميليا- أحلام هند وكاميليا»، وانتهاء بانتصار آخر عنقوده «هيام».

استطاعت قوة الانثى في فيلم «فتاة المصنع» الفصل في عدة أمور مثلت جميعاً عدداً كبيراً من العناصر الجمالية في الفيلم. ولا يقصد بالأنثى هنا «هيام» فحسب؛ بل أمها «عيدة/سلوى خطاب»، وخالتها «سميرة/سلوى محمد علي»، وزميلتها «نصرة/ابتهال الصريطي». فقد عضدت قوة كل من (عيدة وسميرة ونصرة) «هيام» في لحظات ضعفها، حيث كادت «عيدة» تشطر زوجها بالسكين عندما أتى بإخوتها لممارسة ذكورية انتقامية هوجاء على ابنتها، وثأرت لها من ظلم الجدة. أما «سميرة» فاحتضنتها عندما أحست انهزامها الطبقي أمام حبيبها، وعندما لم تستوعبها الأم في بداية الأزمة. كما دافعت عنها «نصرة» مراراً ضد نميمة وتنمر فتيات المصنع. بالضبط، مثلما كانت «هيام» قبل أزمتها صفيتهم الوفية. فقد مثلت «هيام» رجل البيت الثاني لأمها، وحفظت سر خالتها التي أخفته حتى عن ابنتها، وظلت الصديقة الوحيدة الوفية لزميلتها.

أنقذت «قوة الأنثى» الأحداث من الوقوع في فخ ميلودرامي في كثير من المشاهد، وبدلاً من أن تؤول كثير من المشاهد القاسية إلى بكائية زاعقة



مشهد من «فتاة المصنع»

تدل على القهر الذي تعيشه الأنثى في المجتمع المصري، تحولت إلى مشاهد محورية تعبر عن روعة الفيلم؛ سواء على مستوى التأليف، أو الإخراج، أو الأداء.

وأظن أن الرسم المحكم الذي وضعته مؤلفة الفيلم «وسام سليمان» لشخصيات «فتاة المصنع» من خلال علاقاتها الثنائية ببعضها، كل على حدة، سيجعل من الفيلم نموذجاً يُدرس لسنوات. بالإضافة إلى روعة التفاصيل الإنسانية التي لمست الأرض برهافة شديدة، فضلاً عن تأكيد «فتاة المصنع» أن الصعود القوي والمتميز لمخرجات السينما الجديدة أمثال أيتن أمين ونادين خان وماجي مرجان... يسير بالتوازي مع صعود لمؤلفات يعبرن عن نبض السينما الجديدة أمثال، علا الشافعي ومريم نعوم ووسام سليمان وغيرهن.

انحاز «خان» إلى طبقة «هيام» مقابل تذبذب وجبن طبقة «صلاح». فالرضا أهم ما تتغذى عليه «هيام» ومحيطها، بينما الخوف على «التسكين الطبقي» استناداً إلى لقب «الباشمهندس» كان المحرك الأساسي لفظاظة «صلاح» وأمه عند الأزمة. فأقل القليل يكفي طبقة «هيام» ويشعرها بالأمان، ولا أدل على ذلك من المشاهد بديعة التشكيل للأم «عيدة» وهي تحتضن زوجها، أو نوم «هيام» وأختها الصغيرة وخالتها في صندوق سيارة النقل التي يسترزق بها زوج الأم كسائق، وكأن صندوق السيارة يمثل ملاذاً آمناً ومنزلاً بديلاً عند الشدة، لا يجرؤ أحد على إيذائهم فيه. بينما أقل تهديد يمس «الوضع الطبقي» أظهر «صلاح» مرتعداً يقذف «هيام» عن ضعف في مشهد «لقاء جروبي» بوابل من الطعنات في شرفها حتى يزيل عن نفسه شبهة تضطره إلى الزواج منها، وبالتالي النزول الاجتماعي درجة، لترمقه «هيام» بنظرات أسى ثم وعيد بأن ينال جزاء إهانة شرفها إذا ما استمر في حديثه المقيت، مما جعله مذعوراً أمام ثبات جسدها النحيل، وقوة نظرات بنت البلد التي لا تطيق كلمة على سمعتها. وهو أحد أهم المشاهد التي أظهرت براعة «خان» في توظيف وجهين سينمائيين شابين طالما تم التشكيك في موهبتهما، ليلفت - كعادته في إعادة صناعة النجوم - الأنظار لقدرات تمثيلية هائلة لدى هاني عادل وياسمين رئيس، لم تكن أخذت الفرصة المناسبة حتى نطق «خان» أول «أكشن» في «فتاة المصنع».

الحديث عن الأداء في «فتاة المصنع» لا يمكن أن يمر دون الانحناء أمام العبقرية التمثيلية «لسلوتيّ» الدراما المصرية سلوى خطاب وسلوى محمد علي. فبينما كانت سلوى خطاب تستدعي بذكاء وحرص شديدين في آن واحد شبح الأم «سمرة- نيران صديقة» الذي لعبته ببراعة منذ شهور، وأخرجت أعذب ما فيه لينتج «عيدة»، لم تشأ سلوى محمد علي استدعاء شبح العمة «وجيدة- منكرات مراهقة» أو الخالة «مديحة- ذات» لتثبت وعياً فذاً بعمق الشخصية التي تلعبها في كل عمل، وتجنب تام للتعامل معها من على السطح، وإن تشابهت الشخصيات؛ لتستطيع عملاً تلو الآخر التمرد على قولبة الدور الواحد باقتدار يليق بموهبتها الاستثنائية. أما عن الوجه الصاعد «ابتهال الصريطي» فقد استطاعت لعب دور «نصرة» بحرفية جعلت من الصعب تخيل ممثلة أخرى تمثل الدور.

وأخيراً، فقد توج صوت «السندريلا» الجرعة السينمائية الدسمة لفيلم «فتاة المصنع» بكم ما تحمله من جماليات. حيث لعب دور السكتات الموسيقية بين فصول التصاعد الدرامي في سيمفونية «خان» الجديدة التي اختتمت بمقطوعة راقصة على أنغام الساحر جورج كازازيان، تدق أجراس بشارة عام سينمائي لم نر روعته منذ سنوات طويلة.

«مسقط السينمائي الدولي»

هل تتَّحد المهرجانات العربية؟

مسقط: محمد اشويكة

أسدل الستار على دورة هذه السنة، وهي الثامنة من فعاليات مهرجان مسقط السينمائي الدولي التي نظمتها الجمعية العمانية للسينما بمدينة مسقط خلال الأسبوع الأخير من مارس المنصرم، وقد شهد حفل الافتتاح، الذي تخللته عدة فقراتٍ فنيةٍ وتكريم مجموعة من الفنانين، تأكيد إدارة المهرجان في كلمة افتتاحية بالمناسبة على أن أحلام السينمائيين العمانيين في التأسيس لصناعة سينما عمانية هي أحلام مشروعة، وبالتالي فهي تحتاج، اليوم، إلى تضافر مجهودات جميع المعنيين بذلك من مؤسسات حكومية ورجال أعمال ومجتمع مدني.

وقد تَمّ على هامش هذه الدورة تشين المبنى الجديد للجمعية العمانية للسينما من خلال عرض أكبر لوحة في العالم للفنان الفلسطيني جمال بدوان التي تعبر عن تاريخ الكفاح الفلسطيني ويبلغ مقاسها (20 × 15 متراً)، إضافة إلى لوحات فوتوغرافية لمؤسس التليفزيون العماني المخرج الألماني مانفريد كلوبش، الذي أبدع في التقاط عدد من الصور النادرة لسلطنة عمان خلال السبعينيات من القرن المنصرم، فضلاً عن معرض متنوع للصناعات التقليدية.

الأفلام المشاركة في المهرجان وصل عددها إلى 23 فيلماً روائياً طويلاً، 10 أفلام تسجيلية طويلة، 28 فيلماً قصيراً، 22 فيلماً تسجيلياً قصيراً، و 47 فيلماً روائياً قصيراً تمثل بلدانا عربية وإسلامية وأوروبية وإفريقية. كما بَرْمَجَ منظمو هذه الدورة عروضاً بانورامية للسينما الهندية والإيرانية استطاعت أن تفتح عيون الجمهور على الغنى السينمائي لهذه البلدان وتعدد تجاربها، وأن تُطْلِعَهُم على فرادة أساليبها، واختلاف مرجعياتها الفنية.

وتحقيقاً لأهداف الجمعية الرامية إلى الرقي بالفعل السينمائي العماني، إبداعاً وتكويناً، فقد عرفت هذه الدورة تنظيم ورشات تكوينية لصالح المهتمين بمختلف المجالات السمعية البصرية، حيث أشرف ثلة من المتخصصين على تأطير محترفات التمثيل، والتصوير السينمائي والتليفزيوني، والإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو، والإنتاج السينمائي والتليفزيوني، والنقد السينمائي والفني.. وذلك ما دعمته بعض اللقاءات المفتوحة مع الفنانين والمخرجين من ضيوف المهرجان، وانعقاد بعض الندوات التي تهدف إلى التعريف بالمؤهلات البشرية والطبيعية والثقافية واللوجيستية لسلطنة عمان في مجال السينما، خاصة أنها تتوافر على فضاءات جغرافية متنوعة الجمال والتضاريس.

ولعل من بين أبرز ما شَهِدَه المهرجان؛ تأسيس الاتحاد العام للمهرجانات والنوادي السينمائية العربية، وذلك من خلال تلاوة إعلان مسقط، الذي صادق عليه ممثلو الدول التالية: المغرب والبحرين والكويت ومصر وعمان. وستتم المصادقة على القانون الأساسي والهياكل التنظيمية، وكذا استكمال الهيكلة خلال الدورة القادمة من مهرجان الإسكندرية، الذي سينعقد في غضون شهر سبتمبر القادم. كما عرف المهرجان توقيع اتفاقيات للتوأمة بين مهرجان مسقط السينمائي الدولي ومهرجان الرباط الدولي لسينما المؤلف، ومهرجان الإسكندرية، ومهرجان سينما المرأة بهولندا، فضلاً عن توأمة الجمعية العمانية للسينما ونظيرتها الموريتانية، والنادي السينمائي بالكويت.

كَرّمَ المهرجان الفنان العماني سالم بهوان، الذي شاهد جمهور هذه الدورة فيلمه «مرة في العمر»، وعدداً من الأسماء في مجالات الإبداع السينمائي، منهم: النجم الهندي ماموتي، والفنان الأردني جميل عواد، والمخرج التونسي رضا الباهي، والمخرج العماني مال الله درويش، ومدير الإنتاج العماني قاسم السليمي، حيث تسلموا خلال حفل الاختتام دروع المهرجان بعد التعريف بمنجزاتهم عبر عرض مقتطفات من أعمالهم الفنية. وبهذا الصدد احتفى اتحاد الفنانين العرب برئيس المهرجان خالد بن عبد الرحيم الزدجالي.

وفي ختام هذه الدورة حصل فيلم



المكرمون والضيوف

«ميسي بغداد» للمخرج سهيم عمر خليفة ضمن مسابقة الأفلام الروائية القصيرة على جائزة الخنجر الذهبي، وفاز فيلم «فردة شمال» للمخرجة سارة رزيق على جائزة الخنجر الفضي، بينما عادت جائزة الخنجر البرونزي لفيلم «طهور» للمخرج أنور الرزيقي، أما فيما يخص مسابقة الأفلام التسجيلية فقد نال فيلم «العودة إلى مونلوك» للمخرج محمد زاوي جائزة الخنجر النهبي، ونال فيلم «ناجي العلي» للمخرج فائق جرادة جائزة الخنجر الفضي، في حين ذهبت جائزة الخنجر البرونزي لفيلم «أوني» للمخرجة سالي أبو باشا.

حصل الفيلم التركي «زير» على جائزة الخنجر الذهبي كأفضل فيلم أجنبي، بينما اقتسم جائزة أفضل سيناريو للفيلم الروائي الطويل كل من الكاتب نعيم نور عن فيلم «عيون الليل»، والكاتب «هيثم المسلمي» عن فيلم «أجنحة الجنة»، وحصلت الكاتبة فاطمة بنت محمد المخينية على جائزة أفضل سيناريو قصير عن فيلم «مرام».

وحاز الفيلم المصري «هرج ومرج» للمخرجة نادين خان على جائزة الخنجر الذهبي ضمن مسابقة الأفلام الروائية الطويلة، فيما حصد الفيلم المغربي «المغضوب عليهم» للمخرج محسن البصري ثلاث جوائز وهي: جائزة الخنجر الفضي وجائزة أفضل سيناريو للكاتبة نعيمة ريحان وجائزة أفضل ممثل


حفل الافتتاح

لعمر لطفي، أما الفيلم السوري «مريم» للمخرج باسل الخطيب فحصل بدوره على ثلاث جوائز، حيث فاز بالخنجر البرونزي، وحاز مدير التصوير فرهاد محمود على جائزة الخنجر الذهبي لأفضل تصوير، ونالت الممثلة السورية صباح جزائري جائزة أفضل ممثلة عن دورها المتميز في نفس الفيلم.

وفي مسابقة سينما المرأة فازت المخرجة سالي أبو باشا بجائزة الخنجر النهبي عن فيلم «كيف تراني؟»، بينما منحت لجنة التحكيم جائزتها الخاصة للمخرج المغربي محمد عهد بن سودة عن فيلمه «خلف الأبواب المغلقة»، ومن جهة أخرى منح اتحاد الفنانين العرب جائزته للفيلم السوري «سلم إلى دمشق» للمخرج محمد ملص، وآلت الثانية للفيلم التسجيلي «الواحات العمانية» للمخرج خالد الحضري.

مهرجان مسقط السينمائي الدولي حدث سينمائي وثقافي مهم، ويشكل مع باقي مهرجانات الخليج العربي نافذة إضافية من خلالها يرسخ تقاليده السينمائية الخاصة والمنفتحة على الدول العربية والأجنبية ذات التداخلات الثاقفية المتعايشة، الأمر الذي سيكسبه موقعاً متميزاً في خريطة المهرجانات العربية التي تعرف منافسة شديدة من حيث الحضور وتنويع البرمجة ودعم وتسويق السينما المحلية.



مشهد من فيلم «فندق بودابست الكبير»

«فندق بودابست الكبير»

فانتازيا المجد والخسارات

غيدا اليمن

على امتداد 100 دقيقة هي مدة عرض فيلم «فندق بودابست الكبير»، يمارس المخرج ويس أندرسون (1969) لعبة الساحر الذي يستخرج من قبعته كلّ ما هو كفيلٌ بإبقاء أنظار المتفرجين شاخصةً على حافّة الترقّب والدهشة. مخرج فيلم «ذا رويال تاننباومز» (2001) الذي رُشِّح لعدة جوائز من بينها جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين للعام 2002، يبرع هذه المرة أيضاً في إدارة فريق مزدحم بالممثلين النجوم في طليعتهم رالف فاينز في دور السيد غوستاف، مع أدريان برودي وويليام دافو وجود لو وهارفي كايتل وإدوارد نورتون وبيل موراي وأوين ولسون، وهذان الأخيران من القواسم المشتركة في معظم أفلام أندرسون، وكلٌّ من هؤلاء يمكن أن يكون لوحده بطلاً لفيلم. لكن أندرسون ينجح مع ذلك في جمعهم وإقناعهم بالظهور في أدوارٍ ثانوية، إلى جانب توم ويلكنسون

وأف. موراي أبراهام وآخرين.

في بلدٍ أوروبيٍّ متخيّل يحيلنا اسمه (زوبروفكا) إلى الجزء الشرقي من القارة، وعلى خلفية الأعوام المضطربة التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الثانية، تجري أحداث الفيلم، وتُستعادُ أمامنا في موجات «فلاش باك» مركّبة، نرى من خلالها الكاتب (ويلكنسون) يتذكر نفسه في شبابه (يؤدي الشخصية جود لو) مستمعاً إلى السيد مصطفى (أف موراي ابراهام) يروي له حكاية فندق «غراند بودابست» أيّامَ مجده، من خلال حكايةِ موظف الاستقبال السيد غوستاف الذي درج على مرافقة النزيلات المسنات والاهتمام بهن وبتلبية رغباتهن ونزواتهن. وإذ ينضم الشاب، حينها، مصطفى الملقب بـ«زيرو» (طوني ريفولوري في أداءٍ جميل) إلى طاقم الفندق، يأخذه غوستاف تحت جناحه لتنشأ بينهما علاقة ولاءٍ وصداقة لا رغبة لدى أيٍّ منهما بالفكاك منها.

بسهولة بالغة إذن، تقع نزيلات الفندق أسيراتٍ لسحر السيد غوستاف، وحين تفارق مدام دي (تيلدا سوينتون) الحياة في ظروف غامضة، توصي له بلوحة «الولد مع التفاحة» الثمينة، فيتهمه ابنها ديمتري (أدريان برودي) بقتلها، لتتوالى بعدها سلسلة من الجرائم والملاحقات المجنونة التي تدفع بغوستاف، بما يميز شخصيته المركّبة من جموح، إلى تجاوز منطق الأشياء واتخاذ قراراتٍ متهورة، مستدرجاً معه صديقه الوفي «زيرو». إنها قصة تتكشف داخل قصة، داخل قصة، كدمية روسية، تتسارع فيها وتيرة الأحداث بين الجرائم الغامضة ومحاولات الهروب من السجن والتواري عن الأنظار والمطاردات على منحدرات ثلجية في ظروف أكثر من حرب أهلية تستعر في الجوار.

بعد اعتذار جوني ديب لانشغاله بعملٍ آخر، ذهب الدور إلى رالف فاينز الذي عرفناه في أفلامٍ دراميّة مميزة منها «لائحة شندلر» و«المريض الإنجليزي» و«نهاية العلاقة»، وقد تألق فاينز في دور موظف الفندق ذي الشخصية المعقدة والأنانية المشغولة بنفسها في الظاهر



المتكشّفة تدريجياً عن جوانب أكثر إنسانية، والذي يظل محتفظاً برباطة جأشه حتى في أحلك المواقف التي، رغم هزليتها المفرطة أحياناً، إلا أنها تعتمل بسوداويةٍ ما متأتيةٍ من حتمية الحرب الكبرى المتربّصة على الأبواب والخسارات التي لن ينجو منها أحد.

كتب قصة الفيلم، وهو إنتاج بريطاني-ألماني مشترك، ويس أندرسون بمشاركة هيوغو غينس، ووضع له السيناريو أندرسون نفسه. وقد فاز بجائزة لجنة التحكيم عن هذا الفيلم الذي عُرض ليلةَ افتتاح مهرجان برلين السينمائي الدولي في دورته الرابعة والستين.

ارتاد أندرسون جامعة تكساس في مدينة أوستن متخصّصاً في الفلسفة، وهناك تعرّف على صديقه الممثل والكاتب أوين ولسون وبدأ معاً بكتابة أفلام قصيرة، وقد عرض أحدها (زجاجة الصواريخ، 1994) في مهرجان صاندانس، حيث استقبل بحفاوة كبيرة، وحصل صنّاعه على تمويلٍ لتحويله إلى فيلم طويل أبصر النور تحت الاسم نفسه في العام 1996. ومع أنه لم يحقق نجاحاً جماهيرياً، إلا أن أندرسون اكتسب بفضله جمهوراً خاصّاً من المعجبين، من بينهم المخرج مارتن سكورسيزي. وما لبث النجاح أن حالف أندرسون

لاحقاً في أفلام مثل «راشمور» (1998)، ليترشح بعدها لجائزة الأوسكار ثلاث مرات عن أفلام «ذا رويال تننباومز» (2001) و«الرائع مستر فوكس» (2009)، و«مملكة بزوغ القمر» (2013).

لأفلام ويس أندرسون نكهةٌ خاصّة تتركها منذ لحظات المشاهدة الأولى، و«فندق بودابست الكبير» ليس استثناءً. يتفنّن ويلسون في التلاعب بأدواته ليحافظ بحرفيةِ لاعبِ سيرك على ذلك الخيط الرفيع بين العبقرية والجنون، وينجح في خلق أجواءٍ يختلط فيها العبث السوريالي بالسخرية السوداء النابعة من مبالغات ومفارقات يكاد لا يخلو منها مشهد من المشاهد، ويعزّز أجواء الإثارة تلك بحوارات سريعة لا تخلو من الذكاء أو الطرافة، مولياً عناية كبيرة بالتفاصيل حتى أدقّها، ومتكئاً على سحر حقبةٍ غنية بالتناقضات.

ومع أن الفيلم يزدحم بالحكايات المتداخلة، إلا أن هويته لا تختصَر بحبكة أو بأحداث، فالقصة في حدّ ذاتها هي حجّةٌ لاختراع عالمٍ من الشخصيّات التي تبدو وكأنها مستمتعة إلى أقصى حد بمجرد ظهورها على مسرح الأحداث، ومنقادة في الوقت نفسه إلى مصائرها المحتومة.

تتنقّل الكاميرا بأناقة رشيقة على خلفية ديكورٍ مبهر في تنويعات بصرية آسرة بين الفندق الفخم والقصر المهيب والسجن والقطارات. تنجح الألوان، الجريئة أحياناً كثيرة، والداكنة أو الرمادية أحياناً أخرى في تصوير أجواء تلك الحقبة التي يعرّفها الأوروبيون بـ«الأيام الجميلة التي مضت»، وتأتي موسيقى ألكسندر ديسبالت لتتلاعب بذلك الحنين.

لا يدعّي فيلم «فندق بودابست الكبير» طرحَ قضيةٍ كبرى؛ حتى ثيمتا الحب والموت تبدوان أقلَّ وطأةً في إطار عبثية الأحداث. إنها ببساطة فانتازيا عن الصداقة والوفاء والجريمة والطمع والانتقام والخطط القاتمة، وحكاياتٌ مسلّية تشعل فينا نوستالجيا إلى زمنٍ ولّى إلى غير رجعة.



من فيلم كل شيء ضاع

«كل شيء ضاع»

شخصية واحدة في مكان واحد

سليمان الحقيوي

ما مدى نجاح قصة سينمائية تدور حول شخصية واحدة، ومكان واحد، بدون حوار، وبقليل من مصادر الصوت؟ عملياً، فهذه العناصر هي أبرز مكونات الأفلام السينمائية، لكن فيلم (كل شيء ضاع / All Is Lost) خالف هذه المعايير جميعها، وخلق دون تلك المستويات نصيبه من الجودة.

يعود إلينا الممثل روبيرت ريدفورد/ Robert Redford بعد غياب، في دور رجل تائه وسط البحر بعد أن اصطدم يخته بحاوية تخزين كبيرة خرقت جانب مركبه، وتوالت بعد ذلك الصعوبات في وجه البطل فلم يستغرق الوقت كثيراً حتى بدأت العواصف تشتد والتيار يقوى، ولم يعد مركبه يتحمّل، ليس هنا كل شيء، إذ مع تفاقم الأحداث ستتعطل أجهزة الراديو وسينقلب المركب، فيضطر البطل للانتقال إلى قارب مطاطي احتياطي، وستتوالى المتاعب بنفاد الماء والمؤونة، وعدم انتباه سفن الشحن المارة أمامه لندائه، وعندما اقتربت النهاية وبدا الموت وشيكاً تحضر الإغاثة وينتهي الفيلم دون أن ندرك هل عاش البطل أم لا؟! وحتى تكتمل الصورة نتابع هذه الصعوبات وسط محاولات النجاة التي قام بها البطل، فهو لم يبد جزعاً مبالغاً فيه عندما تحطم زورقه، بل سارع إلى إصلاحه، ولم تفقده الأهوال تركيزه على النجاة، بل واصل محاولاته إلى آخر لحظة، وقد فعل كل شيء يمكن أن يفعله، مستثمراً خبرته بالملاحة.

يبدو واضحاً أن مخرج الفيلم (جي سي شاندور/ J.C. Chandor) وضع كل صعوبة محتملة في وجه البطل، حتى تبوح القصة بالتشويق اللازم، وحتى تكون جديرة بالشاشة الكبيرة، وإذا حصرنا القصة في إطار الضياع في البحر ومحاولة النجاة فقد نجانب الصواب، لأن

البحر هنا يمثل الحياة، وصعوباته هي صعوباتها، فالدعوة هنا بيّنة وصريحة؛ واجه الحياة وواجه الصعوبات، وهو الشعار الذي يؤمن به الكثير من الناس (قاتل من أجل الحياة/Fight For life).

الفيلم يتميز بايقاع بطيء، لكنه ملائم للأحداث والقصة، ولحركة الشخصية الرئيسية (77 سنة)، وللأحداث التي امتدت لأسبوع. وهنا المخرج الشاب يأتي إلى هذا العمل بعد أربعة أعمال كتبها وأخرجها بنفسه، وأظهر دراية كبيرة بخصائص الفيلم الطويل، ورغم قصر تجربته فقد استثمر جيداً قدرات بطله روبيرت ريدفورد، واستثمر عناصر القوة رغم قلتها في القصة التي جاءت متميزة ومختلفة عن أفلام الضياع والنجاة؛ كفيلم الجاذبية أو فيلم الكابتن فيليبس، فالضياع في هذا الفيلم كان له طعم خاص مختلف ومتفرد.

يقدم الفيلم مزجاً جيداً بين استعمال الكاميرا الثابتة التي نقلت بعض لحظات الهدوء القليلة، وبين الكاميرا المتحركة التي نجحت في نقل الاضطراب الطاغي على الأحداث؛ اضطراب البحر، اضطراب القارب في عرض المحيط، اضطراب البطل وقلقه وخوفه من المجهول رغم عدم إفصاح ملامحه عن ذلك، كما نوّع من التقاطاته بزوايا مختلفة، قريبة بالنسبة للشخصية في لحظات الصراع والقلق وفي نقل كل تعبير يقربنا من عمق الشخصية، خصوصاً الوجه، والتركيز على مناطق مختلفة من المركب، والجميل هنا الحفاظ على هذا الخيار حتى في ضيق المساحة وانغلاقها خصوصاً داخل المركب لترك الشخصية تعبر بملامحها بعد أن حرمها من أبسط وسائل التعبير السينمائي كالحوار. أما الزوايا البعيدة فقد جاءت من اتجاهات مختلفة، خصوصاً التقاط المركب من بعيد لإظهار التيه وقوة الطبيعة وجبروتها. وهكذا استطاع المخرج نقل كل شيء عن الشخصية، إصرارها، هدوءها، وذلك بجعلها محور تحرك الكاميرا، وتقديم لوحات مختلفة ومتنوعة عن البحر باعتباره الفضاء الأوحد للفيلم، وعلينا هنا أن نشير إلى أن تصوير الفيلم تم في استوديوهات (باجا) في المكسيك في حوض كبير من الماء، وهو نفس المكان الذي شهد تصوير فيلم (تايتانيك) لجيمس كامرون. وقد خرج البحر في هذا الفيلم عن كونه مكاناً موحشاً ومعادياً للشخصية فقط، لكنه أصبح فاعلاً بشكل كبير في القصة، بل ويقتسم البطولة معها. هذا الخليط الفني جعل جي سي شاندور يعبر عن عمق الضياع بفضل التقاطاته البعيدة المتنوعة الزوايا والاتجاهات. وما يثير الإعجاب أيضاً هو انسيابية المونتاج، وعدم إبراز لحظات القطع فنياً، وكأن العمل تم دون مونتاج! وهو الأمر الذي تناسب مع الخصائص الفيلمية؛ وحدة المكان والزمان والشخصية.

قد لا تسعفنا الذاكرة في استحضار فيلم صامت منذ أن نطقت السينما، وحتى فيلم الفنان أو الأفلام التي تشاكله فهي تجسد عصر السينما الصامتة نفسها، أما هذا العمل فهو فيلم غريب حقاً فيلم صامت دون حوار، فليس هناك أي كلام باستثناء بضع كلمات استغاثة، ورغم أن الحوار يتطلب وجود شخصيات يدور على لسانها، فقد كان بالإمكان إيجاد صيغ أخرى للكلام كالصراخ.. خصوصاً في قصة تدور حول محاولة النجاة، وهنا قد يتساءل المشاهد عن السبب في هذا الشح الصوتي، رغم وجود قدر كبير من الصعوبات التي تستدعي وجوده بقوة. ولكي نفهم هذا الأمر علينا أن نعود إلى أداء ريدفورد؛ فقد ظل هادئاً رغم كل شيء، وهذا أمر نفّذ فيه إرادة النص التي هي إرادة للمخرج الذي أراد أن يظهر قدرة تحمل شخصية كبيرة في السن، فالصراخ والمبالغة في الحركة كانت مسألة ستتعارض مع الفكرة التي أرادها، إضافة إلى أنه فكر في القصة على هذه الشاكلة انطلاقاً من شخصية معزولة كلياً عن العالم، كما عمد أيضاً إلى عدم مدنا بأي مؤشر سياقي نفهم من خلاله الأسباب والدوافع التي تجعل رجلاً كهلاً في عمق المحيط لوحده، وهنا ما يحفز عند المتلقي آليات التأويل الخاصة به، فنحن لا نعرف عن هذه الشخصية سوى ما نراه أمامنا، وما يمكننا استنتاجه فقط، فالبطل يبدو غنياً ويقوم بجولة حول العالم، له عائلة بدليل الرسالة التي تركها لها، بخلاف هذا، فلا نعرف شيئاً آخر حتى اسم البطل، فالمخرج كان قاسياً في إبعاد كل أنسنة محتملة، لم ينكر تفاصيل تزيد معرفتنا بالفيلم لكي لا ينال من فكرة الوحدة والتيه في المحيط الهندي، لتكون في النهاية دراما نجاة غامضة تُمكِّن من إسقاطها على قسوة الحياة.

ومن جهة الأداء فقد كان البعض يرشح روبرت ريدفورد لكي يكون ضمن الخمسة المرشحين لجائزة الأوسكار عن هذا العمل، لكن القائمة استبعدته. فمن ناحية فنية فكل المرشحين قدموا أداءات أقوى مما قدمه ريدفورد، بالإضافة إلى أن القصة لم توفر مساحات ملائمة للبروز بالشكل الذي قد يجعل البطل يفوز بالجائزة، وبخلاف هذا فالرجل استطاع النهاب بالأحداث بعيداً، رغم حرمانه من كل شيء، وكان مقنعاً بالطريقة الهادئة التي ينظر بها إلى الأمور رغم صعوبة ما مر به. ورغم أن العمل لم يقدم غنى حركياً وصوتياً، فقد تميز فيما اختاره من صمت وهدوء وهو اختيار له جمهوره في عالم السينما.

> رشح النقاد روبرت ريدفورد لكي يكون ضمن الخمسة المرشحين لجائزة الأوسكار عن هذا العمل لكن القائمة استبعدته

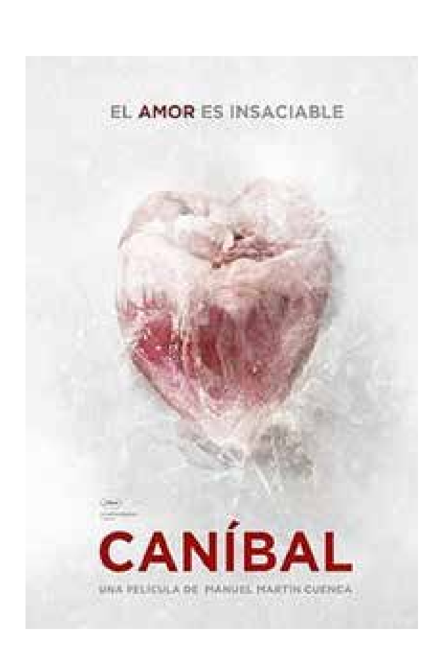
لحوم البشر

الراهن في وجبات استعارية

مروة رزق

يوحي اسم الفيلم «cannibal» للمشاهد بأنه سيرى كمّاً هائلاً من الدماء، إلا أن مخرج الفيلم الإسباني المخضرم (مانويل مارتين كوينكا) يأبى أن يضع فيلمه في هذه الخانة المعروفة لمثل هذه النوعية من الأفلام عند معالجة أحد «التابوهات» التي يهوى المخرج أن يعرضها في أفلامه، وهي في هذه المرة يسّاءل: ما الذي يغوي الإنسان لأكل لحم نوعه نفسه؟ ما الذي يجعل الخياط «كارلوس» يستمتع كل ليلة بعشاء من اللحم البشري بإيقاع روتيني يستخرجه من ثلاجته المكتظة باللحم البشري الطازج، دون أي شعور بالندم أو الإحساس بالذنب.

برّر مخرج الفيلم (مانويل مارتين كوينكا)، أحد أهمّ مخرجي إسبانيا في الوقت الحالي، طرحه لهذا التساؤل في فيلمه، وقال عن سبب اختياره لهذا الموضوع تحديداً: «إن كون ظاهرة أكل لحوم البشر تُعَدّ (تابوهاً) كبيراً دفعني للتفكير أن هناك شيئاً ما في طبيعتها يجعلها قريبة منا، وهو ما دفعنا إلى منعها وكبتها ... المنع يحمل داخله دوماً شيئاً مخفيّاً. وعلينا أن نطرح أسئلة بشأنه. وفي النهاية أرى هذه الظاهرة هي أفضل صورة للتعبير عن زمننا الحالي وطرح التساؤلات عما يجري في مجتمعنا».



نشاهد الفيلم ونستمتع به دون أن نعرف إجابة عن هذا التساؤل: ما الذي دفع (كارلوس) لأن يصبح مختلفاً عن غيره، ويبدأ في القتل ليتذوّق لحم البشر؟ هل هي وحدته المطلقة؟ أم صعوباته التي شعرنا بها في التعامل مع الجنس الآخر؟ أم هو مُجَرَّد روتين عادي ناتج عن دافع احتفظ به صانع الفيلم لنفسه حين خلق شخصيته؟.

بطل الفيلم الذي يؤدّي دوره الممثّل الإسباني الشهير (أنطونيو دي لا توري) بنظراته المرعبة، ووجهه الصلب، وأدائه المقنع سواء في أثناء عمله الصباحي أو الليلي يذكّرنا بشخصية هانيبال ليكتر الشهيرة التي بدأت مع فيلم «صمت الحملان»، واستمرّت في عدّة أفلام تالية، هو - في هذه المرّة - ليس طبيباً نفسياً



مشهد من فيلم «آكل لحوم البشر»

يهوى الحديث بأسلوب مثقَّف وجُمَل أدبية طويلة، بل هو «خياط» ماهر في منتصف العمر في بلدة غرناطة، لا متعة له في الحياة سوى التهام السيدات اللواتي يلفتن نظره.

تقدِّم المَشاهد الليلية الأولى من الفيلم، المأخوذ عن رواية للكوبي «أومبرتو-برينال»، تحمل الاسم نفسه،الوجه المرعب والمخيف لهذه الشخصية في أثناء تعقُّبه للإناث وصيده لهن، ثم نراه- في مشاهد كثيرة- رجلاً عادياً، مهذَّباً، متفانياً في عمله وجاراً محترماً لكل من حوله، مما يحملنا بعيداً عن مشاهد القتل المعتادة في أفلام مثل «دراكولا»، و«فرانكشتاين»، وغيرها.

أظهر كوينكا في هذا الفيلم مدينة غرناطة الجميلة ذات تلال باردة وموحشة ليبرز الداخل المتأجِّج والحارق لشخصياته وهو السمت المميَّز دوماً لأفلام «كوينكا» العاشق للصمت مقابل الضوضاء، وعزمه على أن يستبدل الموتى في فيلمه بما قد نسمّيه الوقت «الميت» المغلَّف بالتوتُّر والإحساس بالضيق والسواد الذي أبرزه التصوير الرائع والمميَّز للمصوِّر «باو ستيف بيربا» الذي حصل على جائزة الصَّدَفة الفضّيّة لأفضل تصوير في مهرجان سان سيباستيان الدولي الأخير.

كما يتخلّى المخرج- بالكامل- عن الحبكة البوليسية و«البهارات» المميِّزة لمثل هذه النوعية من الأفلام، وينتشل بطله من رتابة وملل شخصية العليل النفسي التي استُهلكت في أفلام عدّة مستبدلاً إيّاها برتابة الحياة الإجرائية الروتينية والتي تذكِّرنا بفيلمين رائدين لهتشكوك «Phsyco» و«Vertigo»، وخاصّة من حيث التغيير الذي يمرّ به البطل من خلال البنت (الشخصية المزدوجة) التي أدتّها الممثِّلة الرومانية الشابة والجميلة (أوليمبيا ميليتني) التي تلعب دور شقيقتين توأم: (نينا) و(أليكسندرا) اللتين تسكنان بجوار كارلوس، فتمنح حياته مجرًى مغايراً تماماً عمّا عَهِدَه. وقد رشِّحت لجائزة «جويا» أفضل ممثِّلة عن دورها في هذا الفيلم.

يكمن الدور الذي تلعبه (أليكسندرا) في حياة (كارلوس) أنها البراءة التي هزمت الشيطان، وكشفت له فجأة أن الشرَّ يسكن داخله، وأنه لا يستطيع التخلّي عنه. وهي الفكرة التي حاول المخرج أن يوضِّحها للنقّاد ويعرضها؛ وهي كون أوروبا كلّها تحاول أن تحارب الشرّ من بعيد كأنه جزء بعيد عنها لا ينتمي إليها، ولكنها تنكر أنه جزء أصيل منها. وحين تعرف ذلك قد تكون هذه البداية الصحيحة لمحاربته.

الفيلم من الأفلام الجيِّدة التي تعيد للسينما الإسبانية احترامها بعد أن اعتاد الجمهور الأوروبي أن ينظر إلى غالبية أفلامها على أنها للاستهلاك السهل والسريع.



مشهد من فيلم «الناجي الوحيد»

الناجي الوحيد..

أميركا لا تعترف بالهزيمة

لنا عبد الرحمن

ثمّة رسائل سياسية في فيلم بيتر بيرغ الجديد «الناجي الوحيد- Lone Survivor» تُعبّر عن رؤية أميركا للحرب. الفيلم حاز على جائزة جمعية لاس فيغاس لنقّاد السينما كأفضل فيلم أكشن، وأفضل 10 أفلام لسنة 2013. مثل دور البطولة فيه كل من: مارك والبيرغ، تايلور كيتش، إميل هيرش، بن فوستر، وإريك بانا.

قصة الفيلم مستوحاة من حدث واقعي عن عملية «ريد وينغز» التي قام بها فريق من قوات البحرية الأميركية في أفغانستان عام 2005 للقبض على «أحمد شاه» أحد زعماء طالبان. وكما يَتّضح من العنوان لا ينجو من هذه العملية إلا شخص واحد كان على شفير الموت، لكنه نجا ليحكي عما شاهده في أفغانستان. الناجي هو (ماركوس ويتلر)- وهو اسمه الحقيقي- الذي كتب ما حدث في عمل روائي اعتُبِر ضمن قائمة أفضل الكتب مبيعاً في «النيويورك تايمز».

منذ بداية الفيلم تتّضح الرسالة الأولى التي أراد المخرج إيصالها: في الحرب الانحياز للمواقف الإنسانية سوف يكلّفك حياتك لأن عدوّك المتربّص بك لن يكون إنسانياً ولن يرحمك. انطلاقاً من هذه الفكرة تتتالى أحداث الفيلم. يبدأ الحدث الرئيسي مع أربعة ضباط يتمّ إنزالهم على أحد الجبال في أفغانستان، لينفّذوا العملية التي وضعها لهم قائدهم وهي (القبض على أحمد شاه)، ويَتّضح- منذ البداية- صعوبة قيام أربعة محاربين فقط بمثل هذه المهمّة، خاصةً وأنهم يتوغّلون في جبال وعرة يجهلون مساراتها، كما أن





عددهم القليل لا يبدو متناسباً مع حجم المهمّة ولا مع عدد رجال طالبان الكُثر. وتكون اللحظة المحورية في الفيلم عند انكشاف أمرهم من طرف راعي أغنام عجوز برفقته غلام وطفل. يقبض المحاربون على الرجل العجوز وعلى من معه، ويدور حوار طويل بين العسكريين الأربعة حول ضرورة قتلهم أو تركهم أحياء، لكن قائد المجموعة يقرّر إطلاق سراحهم لأنهم مدنيون. يسارع الغلام الذي تبدو في عينيه الكراهية للأميركان بإيصال الخبر لجماعة «طالبان» الذين يندفعون نحو الجبال لمهاجمة الأعداء، منذ هذا الحدث تبدأ معركة شرسة وطويلة تأخذ جزءاً كبيراً من أحداث الفيلم، وتكشف عن براعة التصوير ودقّته في حركة الكاميرا التي تركّز على التفاصيل الدقيقة وعلى طبيعة الجغرافيا وأثرها على المحاربين الذين يقومون بهذه المهمّة الخاصّة بسبب جهلهم بالطرقات الجبلية، والأماكن التي تساعدهم على الاختباء، بل إن الفيلم يكشف أن للطبيعة دوراً أساسياً في الحرب، خاصة عندما تكون هناك مواجهة على الأرض بين فريق يعرف أين يضع قدمه في مسالك الجبال الوعرة، وآخر يتحرَّك وفق خرائط فقط.

الأفغان ليسوا كلّهم طالبان، بل هناك من يحبّ أميركا، ويقف معها ضدّ طالبان. يمكن القول أن هذه هي الرسالة الثانية التي تضمَّنها الفيلم. هذه الرسالة يمكن استنتاجها بعد أن ينجو المقاتل الأميركي الوحيد «ماركوس» من حرب الجبال، ويصل إلى أحد الأنهار، ويلقي بنفسه في النهر ليشرب وينظّف جلده المثخن بالجراح، في هذه اللحظة يظهر له رجل أفغاني مع طفل صغير، يمدّ الرجل يده ليساعد المقاتل على الوقوف، ثم يأخذه معه إلى قريته، ويقدّم له الطعام، ثم يستبدل ثيابه العسكرية الملوَّثة بالدم بالزيّ الأفغاني، وحين يصل الخبر إلى طالبان ويهاجمون القرية للبحث عن المقاتل الأميركي، يتصدّى لهم- بالأسلحة- كل رجال القرية دفاعاً عن ضيفهم.

يظلّ الرجل الذي أنقذ المقاتل -على أهمّيّة دوره- من دون اسم، وكأن لا حاجة لتحديد اسمه لأن دلالة دوره تشكّل رمزية العلاقة مع المجتمع الأفغاني من خارج طالبان، فالأفغان الذين لا ينتمون لهذه الجماعة يكرهونها، ويتحاربون معها.

يتعمَّد المخرج كشف صورة الأفغان المسلَّحين، فالقرية التي لجأ إليها (ماركوس- مارك ويلبيرغ) يستخدم رجالها البنادق للدفاع عنه وإنقاذه من موت حتميّ لحظة وقوعه تحت قبضة رجال طالبان. لكن، يحقّ لنا السؤال عن مدى صحّة هذا الافتراض؛ في كون كل قرية أفغانية تمتلك سلاحاً للدفاع عن نفسها ضدّ رجال طالبان؟ وفي الصورة المقابلة؛ إذا كان الشعب الأفغاني ضد طالبان عليه امتلاك السلاح- أيضاً- لمحاربة طالبان، وإن كان مع طالبان فمن البديهي أن يكون مسلّحاً ليحارب أميركا!. تبدو هذه المعادلة قاتمة جداً على المستوى الإنساني حيث لا يوجد من يرفض الحرب، أو ينبذها، الرافض للقتال هنا، سيتمّ سحقه من أحد الفريقين. ويظلّ السؤال الذي يلقيه (ماركوس) على منقذه الأفغاني «لماذا تساعدني؟» بلا أي إجابة، رغم تكراره عدّة مرّات؛ هذا السؤال يتركه المخرج مُعَلَّقاً دون إجابة واضحة.

ينتهي الفيلم مع جملة يقولها الناجي الوحيد (ماركوس) وهو على متن الطائرة الأميركية عائداً إلى بلاده، يقول: «أميركا لا تعترف أبداً بالهزيمة». وهنا من الممكن التوقُّف عند فكرة الاعتراف، مقارنة بالواقع، لأن عملية «ريد جينز» تفشل تماماً، حيث لم تتمكَّن الفرقة المكوَّنة من أربعة مقاتلين أن تقتل «أحمد شاه» رغم الاستماتة في القتال حتى آخر رمق، كما أن ثلاثة مقاتلين أميركيين أشدّاء يلاقون حتفهم على أرض الجبال الأفغانية، وينجو واحد منهم بالصدفة، إلا أن تفسير ماركوس للحرب ولكل ما حدث يخلو من فكرة الهزيمة.

افتقد الفيلم للحوار الإنساني العميق عن دلالات الحرب ونتائجها، ليس بسبب تسارُع الأحداث التي تركّز على القتال فقط، بل لأن الفيلم يتبنّى وجهة نظر واحدة تتبنّى فكرة الحرب من دون التنويه إلى أن الحروب كلها في النتيجة لا منتصر فيها ولا مهزوم، لأن الجميع خاسرون.

الجدير بالذكر أن الفيلم خلا تماماً من أيّة بطولة نسائية، ويركّز على مشاهد الحروب في جبال أفغانستان. المرأة في الفيلم تحضر مثل ذكرى جميلة تعكس واقع رغبة المقاتلين في العودة إلى وطنهم والزواج من حبيباتهم. ومن الواضح أن المخرج وكاتب السيناريو (بيتر بيرغ) ركّز في معالجته السينمائية على فكرة الحرب، وعلى أن يكون عمله من أفلام «الأكشن»، وليس تجسيداً للدراما كما هي في القصة الحقيقية التي استوحى منها فيلمه.

من «ذروة المخاوف» إلى «عميل الظل»

توجه جديد في أفلام الجاسوسية

د. رياض عصمت

علامات فارقة في تاريخ السينما مهدت للوصول إلى فيلم الجاسوسية الجديد «جاك ريان: عميل الظل» (2014)، الذي تصدى لإخراجه المخرج والنجم البريطاني كينيث براناه، عن سيناريو مقتبس لشخصيات أبدعها الروائي توم كلانسي. أقدم تلك الأفلام فيلم «المرشح المنشوري» (1962) من إخراج جون فرانكهايمر وبطولة فرانك سيناترا ولورنس هارفي وجانيت لي. وقد أعيد إنتاج الفيلم بإطار وتعديلات جديدة تحت عنوان «المرشح المنشوري» (2004) من إخراج جوناثان ديمي وبطولة دينزل واشنطن وليف شرايبر وميريل ستريب. ولعل أقرب الأفلام إلى طراز «جاك ريان: عميل الظل» هو فيلم «ثلاثة أيام الكوندور» (1975) من إخراج سيدني بولاك وبطولة روبرت ردفورد وفاي دونواي، وهو فيلم يدور حول مؤامرة داخل المخابرات المركزية الأميركية لتصفية كل من يعلم بصفقة نفطية سرية مشبوهة. كذلك، يعرف عشاق السينما جيداً سلسلة الأفلام التي بدأت بفيلم «هوية بورن» (2002)، وهي تتصدى للموضوع ذاته، وقد لعب بطولة ثلاثة منها النجم مات دامون، الأول من إخراج دوغ ليمان، والآخران من إخراج بول غرينغراس، قبل أن يحل على السلسلة النجم جيرمي رينر في فيلم رابع هو «ميراث بورن» (2012) أخرجه توني غيلروي. وهناك سلسلة مشابهة أيضاً هي «مهمة مستحيلة» من بطولة النجم توم كروز، تيمناً بمسلسل تليفزيوني قديم ناجح. ومن بين الأفلام الجادة كذلك، فيلم «سيريانا» (2005) من إخراج ستيفن كاغان وبطولة جورج كلوني ومات دامون، وفيلم «جسد من الأكاذيب» (2008) من إخراج ريدلي سكوت وبطولة ليوناردو ديكابريو وراسل كرو، وفيلم آخر هو «المملكة» (2007) من إخراج بيتر بيرج وبطولة جيمي فوكس جينيفر غاردنر.



لكن الأهم هو الإشارة إلى أصل فيلم «جاك ريان: عميل الظل»، وهو فيلم «ذروة المخاوف» (2002) الذي أخرجه فيل ألدن روبنز عن رواية لكاتب روايات الجاسوسية والتشويق الشهير توم كلانسي، حيث مثل النجم بن أفليك شخصية (جاك ريان)، عميل المخابرات المركزية الأميركية الذي يكتشف خطة لتفجير إرهابي نووي في قلب الولايات المتحدة الأميركية، يساعده رئيسه الأسود الذي لعب دوره مورغان فريمان. والأمر في هذا الفيلم يختلف عن جميع الأفلام المعروفة – وبالأخص التجاري منها – إذ إن بطل الفيلم لا يتمكن من الحيلولة دون نجاح العملية الإرهابية وحدوث التفجير النووي الرهيب، كما أن قصة الفيلم تشير إلى أن أصل القنبلة إسرائيلي اشتراها إرهابي أوروبي أبيض، وليس أفغانياً أو باكستانياً أو كورياً أو عربياً. لكن النسخة الجديدة «جاك ريان: عميل الظل» (2014) لا تفضح اختراقاً في جهاز المخابرات المركزية الأميركية، أو توجه أسهم الانتقاد له، كما فعلت بعض أفلام الجاسوسية والتشويق النادرة في جديتها وفنيتها، بل إن الفيلم يعود إلى الأطر التقليدية للأبطال الأخيار في مواجهة الأشرار، وهو عنصر تجاري بلا ريب كان الأحرى بالفيلم أن يتجنب الاستسلام الكلي له.

تدور قصة فيلم «جاك ريان: عميل الظل» (2014) حول تجنيد ملازم شاب خاض الحرب في أفغانستان وأصيب فيها إصابة بالغة. بعد حصوله على الدكتوراه في الاقتصاد أصبح عميلاً باحثاً لصالح المخابرات المركزية الأميركية، مهمته دراسة الشؤون الاقتصادية وتحليل كل ما من شأنه أن يهدد الأمن الاقتصادي الأميركي. يلعب دوره هذه المرة بدل بن أفليك نجم شاب صاعد هو كريس باين، بينما يلعب دور رئيسه ومشرفه المباشر النجم الكبير كيفن كوستنر. يكتشف الدكتور جاك ريان من خلال عمله في إحدى المؤسسات المصرفية الكبرى وجود حسابات روسية مشبوهة

يشك في أنها رصدت لتمول عملاً إرهابياً هدفه تدمير الاقتصاد الأميركي وانهيار الدولار عالمياً. يترك جاك ريان خطيبته (التي تلعب دورها النجمة البريطانية كيرا نايتلي)، ويسافر إلى موسكو للقاء أحد أبرز أقطاب المافيا الروسية الثرية، الذي يملك مؤسسة اقتصادية كبرى هي أشبه بحصن منيع، يساعده في الظل رئيسه في المخابرات (كيفن كوستنر) مع فريق متكامل ومحترف على طريقة سلسلة أفلام «مهمة مستحيلة». منذ أول وصوله، يتعرض جاك ريان لمحاولة اغتيال من مرافقه الإفريقي الضخم، ينجو منها بمعجزة، ويتمكن من قتله. لكن القلق يتصاعد مع لقائه برئيس تلك المؤسسة الاقتصادية الروسية (لعب الدور المخرج كينيث براناه نفسه)، ثم يتضاعف مع وصول خطيبته المفاجئ إلى موسكو، خاصة وأن رئيسه لا يجد بداً من تسلله إلى داخل المؤسسة وسرقة الملفات الكاشفة لما يجري التخطيط له في الظلام بتوجيه سري من الكرملين، وهو ما يتكشف سيناريو الفيلم تدريجياً عن كونه عملية إرهابية سيقوم ابن ذلك الثري الروسي المتجنس بالجنسية الأميركية بعد أن أشيع أنه متوفى، وذلك لنسف شارع المال «وول ستريت» بتفجير ضخم، وبالتالي تحطيم الدولار وانهيار الاقتصاد الأميركي. لا شك أن أكثر فقرات الفيلم إثارة كانت في مشهد تظاهر جاك ريان بالثمالة خلال عشاء يدعوه إليه الروسي الثري الخطير، الذي نعرف أنه يعاني من مرض عضال سيؤدي إلى موته بعد ثلاثة أشهر، بحيث يتركه مع خطيبته في المطعم المتاخم لمؤسسته ليتسلل بهوية نشلت من جيبه إلى داخل حصنه المنيع لسرقة ملفات الكمبيوتر واكتشاف ضلوعه في المؤامرة الخطيرة. تنجح العملية، ولكن الأمر لا ينتهي هنا، إذ تبدأ مطاردة محمومة لإنقاذ خطيبة جاك ريان التي تصبح رهينة بين أيدي «الإرهابيين». تُنقذ الفتاة ويسافر الخطيبان، ثم يتصاعد التشويق أكثر بعد عودتهما إلى الولايات المتحدة في لهاث السبق لمعرفة أين وكيف ستتم العملية الإرهابية، وكيف سيوقفون منفذها القاتل المحترف المجهول، الذي يكتشفون أنه ليس سوى ابن زعيم المافيا المصرفية الروسية المشاع موته.

هكذا، يخوض جاك ريان مطاردة حامية ومعارك شرسة كي يدرك الإرهابي، ويقود العربة المحملة بالمتفجرات من تحت أنفاق شارع «وول ستريت» ليرمي بها في الماء، بحيث لا يؤدي الانفجار إلى أية أضرار مادية أو بشرية أو اقتصادية، بل لمصرع الإرهابي المجرم وحده. بالتالي، تصبح النهاية المحتمة لزعيم المافيا الروسي هي التصفية وسط غابة نائية بطلقة من مسدس كاتم للصوت. أما جاك ريان فيصطحبه رئيسه لمقابلة الرئيس الأميركي في البيت الأبيض ليتلقى الشكر والتقدير.

يعزى قدر كبير من نجاح فيلم «عميل الظل» إلى الأداء التمثيلي الممتاز لطاقم أبطاله: النجم المخضرم كيفن كوستنر، صاحب الأدوار المميزة في «الرقص مع الذئاب» و«الأنقياء» و«روبن هود: أمير اللصوص»، والنجم الشاب الصاعد كريس باين، الذي انطلق عبر أفلام تجارية مثل «طريق النجوم» و«هذا معناه الحرب»، والنجمة البريطانية كيرا نايتلي، المعروفة عبر أفلام «قراصنة الكاريبي» و«آنا كارنينا»، وبشكل خاص، المخرج والممثل الشكسبيري الكبير كينيث براناه، الذي بدأ بأفلام مثل «هاملت» و«جعجعة بلا طحن» و«هنري الخامس»، ثم تحول مؤخراً إلى مخرج محترف لفيلم ضخم مثل «ثور». ورغم إسهاماته كمخرج في 17 فيلماً، لم يتخل كينيث براناه عن مهنته الأساس، وهي التمثيل، حتى في بعض الأفلام التي يخرجها بنفسه، على نهج سلفه الشهير لورنس أوليفييه. ونجده في فيلمه «عميل الظل» يتقمص شخصية زعيم روسي لمؤسسة اقتصادية مافياوية بصورة مقنعة للغاية ندر أن رأيناها في السينما العالمية منذ عهد ممثلين من طراز ومستوى إلك غينيس وبيتر أوستينوف.

أسهم السيناريو والحوار للكاتبين آدم كوزاد وديفيد كويب في نجاح الفيلم، إذ أرسيا أساساً متيناً للإثارة والتشويق، وقدما الشخصية المحورية بكثير من التأني والبعد عن المباشرة، وصولاً إلى أول مشهد «أكشن»، حين يتعرض الدكتور جاك ريان عند وصوله إلى جناحه في الفندق الفخم في موسكو إلى محاولة اغتيال من مرافقه الزنجي الضخم. وبدءاً من هذا المشهد يفلح الكاتبان في إعطاء المخرج كينيث براناه ما يساعد على توجيه بارع للتصوير في مشاهد حركة ومطاردة وقتال تحبس الأنفاس. بالتالي، فإن الحصيلة الناجمة عن تعاون طاقم محترف ومقتدر كهذا في فيلم «جاك ريان: عميل الظل» ستؤدي – كما نعتقد – لانطلاقة توجه جديد في أفلام الجاسوسية والتشويق والإثارة، من الممكن أن تصبح أكثر جدية لتفضح اختراقات تآمرية في صلب الجهاز الذي ينتمي إليه. وربما لن تلعب المخابرات الأميركية دائماً الطرف الخير فيها، كي تبتعد السلسلة عن سلاسل مشابهة لأفلام جيمس بوند ومهمة مستحيلة.


كيفن كوستنر وكريس باين في مشهد من «جاك ريان.. عميل الظل»






أبواب «يوتوبيا»

سينما الثورات العربية

خاص بالدوحة

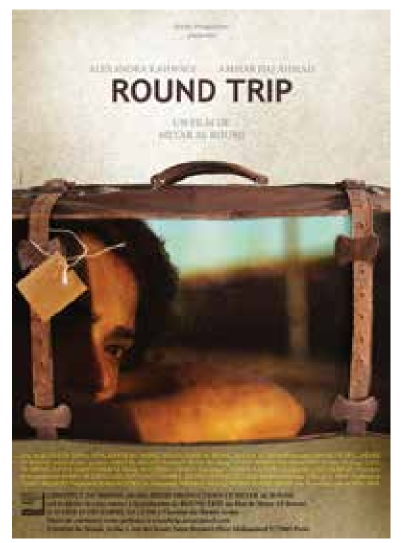
احتفت مؤخراً صالات سينما «يوتوبيا» في تولوز جنوبي فرنسا بالثورات العربية في مهرجان سينمائي حاول مقاربة هذه الثورات من خلال أفلام تنقل للمشاهد الفرنسي آلام الثورات وآمالها، وتحديداً في كل من سورية ومصر وتونس، بعرض أفلام قادمة من هذه الدول الثلاث.

السينما قد تكون الوسيلة الأفضل لنقل حقيقة الثورات، ومن هنا أتت فكرة المهرجان، حسب تصريح الفلسطينية أسمى العطاونة عن إدارة المهرجان لـ «الدوحة»، مضيفة بأن الفرنسيين بالمجمل يُساقون بالإعلام السائد، وتحديداً التليفزيون، وأنها كعربية لا ترى في ذلك ما يمكن أن يوصل الصورة الحقيقية لثورات اندلعت لمطالب محقّة هي الحرية والعدالة والكرامة ولقمة العيش، وهي مطالب تجمع بين كافة الشعوب العربية التي أشعلت ثوراتها ضد أنظمة قمعية وفاسدة.

الفيلم الافتتاحي كان «العودة إلى حمص» للمخرج السوري طلال ديركي، والذي يحكي عن مدينة حمص التي يسميها السوريون عاصمة الثورة، كان الفيلم قد نال العديد من الجوائز أهمها جائزة أفضل فيلم وثائقي أجنبي في مهرجان ساندانس السينمائي.

الفيلم الثاني للمهرجان خُصّص للثورة المصرية، وذلك بفيلم «في قلب الثورة» للمخرج المصري سمير عبدالله. تمّ عرض الفيلم بنسخته الأولية، وصوّر فيه عبدالله لقطات مباشرة من ميدان التحرير، منذ الساعات الأولى لثورة 25 يناير، إلى ما بعد انتخاب محمد مرسي للرئاسة في مصر.

الفيلم الذي اختير ليحكي عن الثورة التونسية كان «ديمقراطية سنة صفر» للمخرجة أميرة شبلي وكريستوف كوتيري. ينقل الفيلم بوادر الثورة التونسية التي سبقت إشعال البوعزيزي نفسه في بلدة سيدي بوزيد، ليبدأ بتصوير أحداث قفصة قبل ذلك بثلاث سنوات، حتى إسقاط الرئيس التونسي زين العابدين بن علي.



اختتم المهرجان بفيلم «مشوار» للمخرج السوري ميار الرومي والذي يحكي قصّة حب بين شاب وفتاة يحول المجتمع دون إكمال قصّتهما العاطفية وقد تخللت عروض الأفلام نقاشات نقدية بالإضافة إلى وصلات موسيقية من أداء فرقة «حنين» الفلسطينية.

لقي المهرجان قبولاً عند جمهور سينما «يوتوبيا»، وهو جمهور نوعي لما تتميّز به «يوتوبيا» من عروض لأفلام مستقلة وبديلة ومتنوعة ثقافياً، وحسب تصريح لـ «الدوحة»، أعربت منظمة المهرجان عن نيّتها تنظيم المهرجان ذاته في صالات «يوتوبيا» الكائنة في مدن فرنسية أخرى كبوردو وأفينيون.



أمير تاج السر

أفضل مئة رواية عربية

منذ فترة، قرأت في إحدى الصحف، قائمة تضم أفضل مئة رواية عربية، صدرت منذ تعلم العرب، كتابة الروايات، وقد امتدت خيارات تلك القائمة حتى وصلت للجيل الحالي الذي يكتب، وينال الجوائز. ومن الذين شملتهم بالطبع: نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف والطيب صالح، وبهاء طاهر، وواسيني الأعرج والمسي قنديل، ومن جيلنا ضمتني، وخالد خليفة وعلي بدر، وهكذا أخذت اسماً من جيل تسعينيات القرن الماضي وعدة أسماء من جيل ما بعد الألفية.

حقيقة، الروايات التي ذكرت في تلك القائمة، كلها تقريباً روايات شهيرة، وحظيت بقراءات عالية ومراجعات متأنية، سواء أن كانت بالسلب أم الإيجاب. بمعنى أنها من الروايات التي تم تداولها على حساب أعمال أخرى لنفس الكتاب، ربما تكون أفضل منها، وأكثر صلابة في مواجهة النقد، لكن كان نصيبها أن لا تحظى بشهرة كبيرة، ودائماً ما أضرب مثلاً برواية «بندر شاه» للطيب صالح، التي تجلى فيها أسلوبه، وتوظيفه للأسطوري والخارق بجدارة، لكن «موسم الهجرة»، غطت عليها. كذلك روايات للعملاق نجيب محفوظ، أعتبرها أقوى من الثلاثية المعروفة لكل قارئ ودارس، وهكذا روايات أخرى لكتاب آخرين، تجد متعة فيها أكثر من التي ترشح للجوائز، أو توضع في قوائم الأفضل دائما.

لن أسأل عن المسؤول عن وضع تلك القوائم، وعلى أي معيار بنى اختياراته، لأنني وضحت أن شهرة العمل، لها دور كبير، كذلك ما يكتبه القراء في مواقع منتديات القراءة على الإنترنت، المنتشرة بشدة، أصبح مرجعاً لبعض الناس، حين يريدون أن يتعرفوا على كاتب أو يعرفوا ماذا يقول الناس عن أعماله، وهذه مسألة خطرة جداً، لأن الآراء ليست واحدة بالطبع، ولا تخضع لتقييم علمي أو فني للأعمال المطروحة في تلك المنتديات، إنما للتذوق الشخصي، ولذلك تجد نفس العمل قد حكم عليه أحدهم بالإعدام، وجاء آخر، تحته مباشرة ليعيده للحياة مرة أخرى.

كذلك تأتي مسألة أخرى، وهي أن هناك كتاباً معروفين في بلادهم، وقدموا إسهامات جليلة، في حقل الكتابة، وأصبحوا معلمين لها، لكنهم لم ينشروا في دور عربية واسعة النطاق، وبالتالي لم يصلوا لمعظم القراء المتاحين في الوطن العربي، وبالتالي لم يعرف كتابتهم أحد خارج محيط بلادهم. هؤلاء يظلمون كثيراً حين يأتي الترشيح للجوائز، وحين توضع قوائم الأفضل، ولو رشحوا لأي جائزة، لربما نالوها عن جدارة.

عموماً يوجد اختلاف كبير حول مفهوم الأفضل، والأوسع انتشاراً، والأعلى مبيعاً، وكلها مفاهيم دعائية في رأيي، أكثر منها مفاهيم نقدية أو علمية، إن أردنا أن نضع قائمة لأفضل مئة رواية عربية، علينا اختيار الروايات بناء على قيمتها الفنية، وليس على شهرتها، وعلينا أيضاً أن نبحث في كل البلاد العربية عن ما هو مدفون أو مخبأ، لنخرج بقائمة نزيهة، وإلا فلا داع أصلاً لمثل هذه القوائم التي ربما تمجد نصوصاً وتدفن نصوصاً أخرى.

صفاء ذياب

على الرغم من اشتغاله لأكثر من خمسة وستين عاماً في الحرف واللون، إلا أن من أهم ما أطلقه الخطاط والرسام والشاعر والمصمم العراقي محمد سعيد الصكَار (1934-2014) جملته الشهيرة: «إن حبري أسود فلا تطلبوا مني أن أرسم قوس قزح».

محمد سعيد الصگار

استراحة الحرف والقصبة

لم تأت هذه المقولة من حياة مرفهة وآمنة، بل جاءت بعد أن طورد وهجّر على أيدي الأنظمة التي تعاقبت على حكم العراق. فالصكَار المولود في العام 1934 في مدينة المقدادية التابعة لقضاء الخالص شمال بغداد، اضطر لترك العراق في العام 1978 بعد أن حوصر باتهامات عدَّة أولها، أنه يحاول هدم التراث العربي بعد ابتكاره أربعة أنواع من الخطوط وهي: العراقي والبصري والكوفي الخالص والنباتي. وعلى الرغم من أن هذه الخطوط تعدّ الآن من أجمل ما يمكن رسمه أو طباعته على الكمبيوتر، إلا أنه لم ينجُ من الاتهامات بعد محاولاته تقديم خطوط تتناسب مع روح العصر والمناهج الفنية الحديثة.

انطلق الصكَار في عالم الفن منذ ستينيات القرن الماضي، على الرغم من بداياته الفعلية قبل ذلك بأكثر من عقد من الزمن. فالمراحل التي مر بها متنوعة ومختلفة، بدءاً من ولادته في المقدادية، وانتقاله للخالص من أجل دخوله المدرسة الابتدائية، وحتى رحيله في باريس عن عمر يناهز الـ 80 عاماً. لكن، من أهم المراحل التي عاشها الصكَار كانت مع انتقاله إلى مدينة البصرة وهو بعمر الثلاثة عشر عاماً. ومن هناك يكتب لأحد أصدقائه: إن أول ما يتعلمه القادم إلى البصرة: الحب والخط. و«هنا كان عام 1947، وكانت لعبة الأطفال (الخط على الحيطان) تستمر معي وتتطور حتى صارت هواية ومن ثم قضية ومسؤولية. في البصرة تعلمت الخط، وكتبت أولى قصائدي وأولى قصصي، كذلك أول مسرحية أمثلها وأخرجها. وفيها شاركت في الحركة الوطنية والاعتصامات ومظاهرات الطلبة، لاسيما في انتفاضة 1952 والقصائد المهربة والمحاكمة والحكم السياسي». كل هذا حدث في البصرة، لذلك كان الصكَار مديناً لها بشكل لا يوصف، وكتب عنها قصائد كثيرة، و«لما كانت تقصف وتُهدم في الحرب العراقية الإيرانية أقمت لها معرضاً في مرسمي بباريس. كنت أكتب بعض القصائد القصيرة الملتهبة والمتوهجة وأحيلها فوراً إلى لوحة، واستمر العمل هكذا لستة أشهر أنتجت فيها 23 لوحة وأقمتها معرضاً تكريمياً للبصرة، واشترطت ألا تباع هذه اللوحات، وإنما يُحتفظ بها إلى حين (تحرير) البصرة من النظام السابق. وكتبت في وصيتي لأولادي أن لا تباع هذه اللوحات، بل تهدى بلا ثمن إلى هذه المدينة».

ارتبط الصكَار بهذه المدينة التي خرج منها أهم شعراء الحداثة العربية، السياب وسعدي يوسف، لكنه مع هذا لم يكن ميالاً لشعر السياب ولم يتأثر به، بل ارتبط ارتباطاً روحياً بالشاعر محمود البريكان وبجملته القصيرة والمكثفة، ومثلما كتب البريكان القصيدة العمودية والتفعيلة وقصيدة النثر، حذا الصكَار حذوه فأصدر أكثر من إحدى عشرة مجموعة بين هذه الأنواع الشعرية. هذا التنوع كان له تأثيره عليه كفنان، وبدا أشد وضوحاً وتألقا حين أكد وجوده الفني في ستينيات القرن الماضي في الصحافة، فكان أهم الخطاطين الذين رسموا مانشيتات وعناوين المجلات والصحف العراقية، فصمم العدد الأول من مجلة (ألف باء) في العام 1968، والعدد الأول لمجله (الأقلام) بعد أن بدأت الطباعة على الأوفسيت وبالحجم الكبير، فضلاً عن مجلة المثقف العربي، والثقافة الجديدة بعد أن عاودت الصدور في العام 1970، ليخرج بعد ذلك بتجربته الجديدة في تصنيع الحرف، واستخدامه في الطباعة، وهو الذي عرف بأبجدية الصكَار، حسب ما يذكر الدكتور جمال

العتابي.

يعد محمد سعيد الصكَار أنموذجاً للفنان المبتكر والمتعدد المواهب واهتمامه بالرسم والنحت والموسيقى والشعر والكتابة السردية وفي مجالات النقد الفني والقصة وكذلك اشتغالاته على فنون التصميم والبوك آرت، وكان ذلك نتاجاً طبيعياً للتحولات التي طرأت على الحياة والثقافة العربية، فبدأ بحالة الانفصام الكامل عن الأشكال التقليدية السائدة في التصميم الصحافي وتصميم المطبوع. والبحث عن مسارات جديدة في خضم تيارات الفن الحديث، لتشكل أعماله انعطافة جديدة في تصميم المطبوع، بابتكاره أساليب لم تكن مألوفة في هذا الميدان.

ويمكن القول إن أبرز منجزاته أنه وضع رسماً جديداً للأحرف العربية التي كرستها الشركات العالمية المتخصصة ببرامج الحاسوب، ولم يكن من الغريب أن يكون من بين الخطوط العربية نمط إضافي عُرف فيما بعد بالخط (الصكاري) نسبة إليه- حسب ما يذكره الفنان صلاح عباس- وهو مزيج من مجموعة من خطوط القيرواني والكوفي، ويتسم بالتضخيم والترخيم ويحتمل التشاكل والتغاير، لأنه منح الخطاط حرية إضافية، بعد أن قوض الكثير من الأسس والثوابت في بنى الخط العربي، فضلاً عن أن هذا الاشتغال الجديد أمَّن للحرف العربي مرونة إضافية وقوة تعبيرية مفعمة بالطابع الفني والإنساني بدلالة العبارات الشعرية والجمل الانتقائية التي اتسمت بالرهافة والمبنية على أسس الإتقان والمهارات الحرفية المميزة.

انطلق الصكَار في ابتكاره لرشاقة الحرف لاعتقاده أن أجمل الحركات هو ما قام على أساس طبيعي، كحركة البشر والحيوانات والأشجار وغيرها. مبيناً أن الجميل من بين هذه هو حركة الجسد الإنساني، لأنها يمكن أن تشتمل على أكثر من اتجاه في وقت واحد، كالماشي الذي تتجه إحدى رجليه وإحدى يديه إلى جهة ويده ورجله الأخريان إلى جهة أخرى. ويقدم الصكَار مثالاً على هذا حركة الجسم الراقص، وخاصة في التزحلق على الجليد، والباليه؛ حيث تتفجر طاقة الجسد الإنساني في هذين الفنين بأبرع أشكالها، حين يندفع أعلى الجسم إلى الأمام، وينسحب أسفله إلى الخلف، وكأن بعضه يجاذب بعضاً.

حديث الصكَار عن آفاق الحروف العربية أوصله إلى الإشارة للحركة الفضلى للحرف، التي هي من وجهة نظره تكون في الاتجاه الطبيعي لحركة العين أثناء القراءة، أي أن الميلان يكون من اليمين إلى اليسار لأنه لا يتعب العين، أما العكس فهو متعب للعين، ومربك لعملية الاستيعاب وخصوصا إذا كان النص طويلاً، أو متعدد الفقرات. ويشير الدكتور حسن ناظم في مقالة له عن رحيل الصكَار إلى أن ابتكاره «الأبجدية العربية المركزة» ترشيق لأبجديتنا المترهّلة بكمّ من أشكال الكتابة، وما قام به الصكَار هو إغناؤها باختصارها ليدخلها زمن المعلومات وانتشارها غير المقيد. تعلُم الصكّار الرسم على جدران البصرة بالطباشير أوصله ليفكر بتطوير الحرف العربي وقراءته قراءة فكرية، ليطلق في سبعينيات القرن الماضي مشروع الأبجدية العربية المثير للجدل، وهو أول محاولة لإدخال الحروف العربية في الكتابة الإلكترونية وكسر قيود الحرف العربي وتطويره بما يتلاءم مع معطيات التحديث في الطباعة القائمة على أسس علمية متطورة، أبجدية الصكّار هذه اختصرت وكثّفت عدد الحروف العربية الطباعية معتمدة على جذورها المشتركة.

يقول الصكَار، في أحد حواراته الأخيرة، إن منطقته الثقافية لم تنحصر بجنس أو فن دون آخر فمنطقته تضم «الشعر والخط والرسم والقصة القصيرة والرواية والمسرح والسيناريو والذكريات والمنوّعات والصحافة، إضافة إلى الهوايات الأخرى، كجمع الطوابع ورسائل الأدباء وتجليد الكتب. وأنا أتحرك في هذه الحقول بحيوية ومسؤولية»، أصدر الصكار في الشعر إحدى عشرة مجموعة، وفي الخط: «أبجدية الصكَار.. المشروع والمحنة»، و«حديث القصبة»، وفي الرسم أقام ثمانية وثلاثين معرضاً شخصياً، عُرضت في بلدان مختلفة، وفي القصة القصيرة «لواعج الأصفر»، و«سهرة كاس عراقية». وفي الرواية «فصول محذوفة من رواية بتول»، والمسرح «محنة محمود الشاهد»، والسيناريو «الرجل وقطته»، وفي الذكريات «إخوانيات الصكَار»، و«من رسائل الأدباء» و«المحبة والأمل.. من أوراق الرفيق رامي»، وفي المنوعات «حكاية أبو جاسم الكرادي»، و«القلم وما كتب»، وغيرها من الكتب.

يمارس جورج فكري عادة التأمل فيختزن ما يشاء من التفاصيل والمفردات من بين المشاهد اليومية، ثم ما يلبث أن يبتعد محلقاً، ليعيد صياغتها من جديد، راصداً المشهد من منظور عين الطائر، وهي الرؤية المحببة إليه، والتي صارت مع الوقت ملازمة لإبداعاته، وميزت الكثير من تجاربه السابقة.

القاهرة: ياسر سلطان

جورج فكري

تلوين بالمزاج الشعبي

استضافت قاعة الزمالك للفنون بالقاهرة مؤخراً معرضاً لأعمال الفنان المصري جورج فكري. عرضت الأعمال تحت عنوان «ضحك ولعب وجد وحب». من هذا العنوان الذي استعاره الفنان من كلمات الأغنية الشهيرة للمطرب الراحل عبد الحليم حافظ في فيلم «يوم من عمري»، يتشكل السياق العام للأعمال المعروضة؛ فهي مزيج من المرح والبهجة والذكريات.

تنسجم هذه الأجواء المبهجة التي خيمت على الأعمال المعروضة مع الحالة العامة التي فرضتها المعالجة البصرية للأعمال، والتي تراوح ما بين الرصد والوجد.. هو رصد لمظاهر البهجة الشعبية المتمثلة في العادات والطقوس والسلوكيات العامة، ووجد بكل التفاصيل المرتبطة بهذه العادات والطقوس الشعبية وصورها المستقرة في حنايا الذاكرة. أو هو نوع من الحنين إلى الماضي، سيطر على المشهد وبث في أجوائه شيئاً من الرومانسية والألفة.

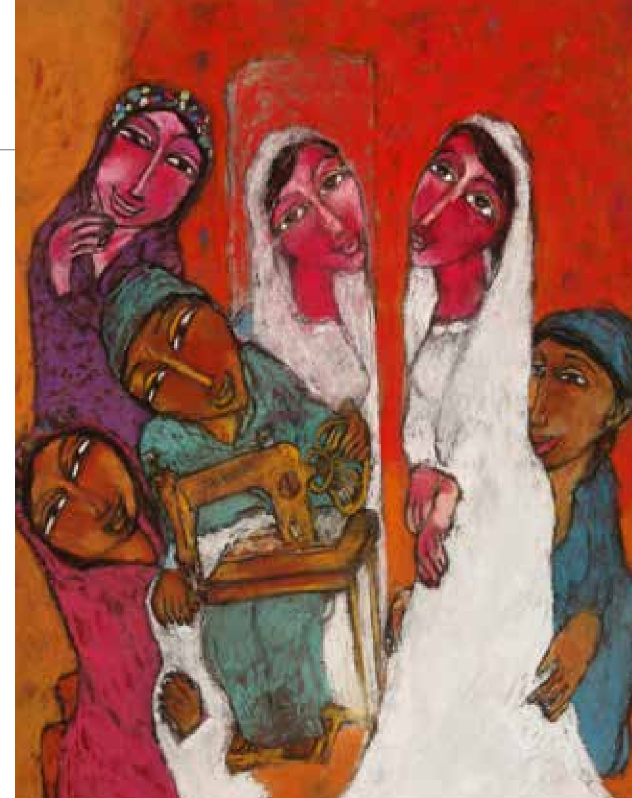
تتجسد هذه الرومانسية الحالمة في صياغة مباشرة لمشهد العاشقين، هذا المشهد الذي تكرر في أكثر من عمل من الأعمال المعروضة. يتحرك العاشقون في لوحات جورج فكري وسط أجواء قريبة من المشهد السينمائي؛ تحت ضوء القمر، وعلى ضفاف النيل، أو تحت ظلال الأشجار الوارفة، وهي صور رومانسية مكررة لمشاهد العشق النمطية في كلاسيكيات السينما المصرية،التي شكلت على مدار ما يزيد على القرن وعي أجيال من المصريين والعرب. تلك الصورة النمطية للعاشقين، يعالجها جورج فكري بأدواته، ووفقاً لمعاييره وبنائه التصويري المختزل للواقع والعناصر والمفردات. مشهد العاشقين في لوحات جورج فكري يختلس مساحة من الزمان والمكان، وينبش في الذاكرة عن لحظات العشق والرومانسية التي ربما نفتقدها حالياً في زماننا. هذه المشاعر الدافئة تمثل أحد جوانب المشهد العام لتلك التجربة التي عرضها جورج فكري، والتي رصد خلالها جانباً من تجليات المشهد الشعبي المصري، وهي تجربة مُتخمة بالعشرات من الصور والمشاهد. صور كثيرة يستحضرها الفنان على مساحة الرسم، يغزلها بولعه الخاص بتأمل حال الناس، هذا التأمل والرصد البصري الذي يعيد صياغته؛ فيما بعد مغلفاً باللون والأسطورة. فالفنان كما يصفه الفيلسوف الفرنسي روجيه جارودي في كتابه المترجم إلى العربية «واقعية بلا ضفاف» ما هو إلا إنسان يلتهم الدنيا بعينيه ثم يفرزها بيده، وبين العينين واليد، يوجد رأس وقلب تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول.

في أعمال جورج فكري ثمة حالة من البهجة تسيطر على أجواء المشهد.. حالة من البهجة الشعبية، يعبر عنها الفنان في عدد من المشاهد والصور والإحالات البصرية. وهو يفتح المجال لتلك الرؤية البصرية المُبهجة بادئاً باللون، حين اختار ألواناً دافئة تشبه المزاج الشعبي الصارخ، المتعدد الأمزجة؛ ذلك المزاج الشعبي الذي تشكل على مر العصور بفعل تراكم العديد من الثقافات والعادات الاجتماعية والمعتقدات الدينية.

يشكل جورج فكري معالم اللوحة على خلفية من المساحات الملونة، والمعالجة بأسلوب التهشير أو الكشط، وهو فعل يعكس تلك الحالة المتواصلة من الحذف والإضافة أثناء عملية الخلق والبناء الفعلي للعمل.. مساحة واحدة مسيطرة، أو مساحتين متباينتين، أو ربما ثلاث مساحات على الأكثر، ثم تتوزع العناصر، أو تخرج من رحمها كل تلك المفردات كي تستقر أخيراً على سطح العمل. تشتبك العناصر مع محيطها الذي تمثله تلك المساحات وتتبادل نقاط الوصل، تقذف شظايا من اللون بين الخلفية والعناصر المرسومة لتترك أثراً غائراً هنا أو هناك، ثم تعاود التحليق من جديد لتخلق مجالاً من الحركة الدائمة.

يعتمد بناء اللوحة في أعمال جورج فكري على حركة دائرية لا تتوقف، تقترب بفعلها العناصر من بعضها البعض. تتجاور المفردات وتتزاحم في محيط الدائرة لتصنع حالة من الألفة فيما بينها، ولتخيم على المشهد تلك الروح الفوتوغرافية أو السينمائية المسيطرة على إيماءات وحركات الشخوص داخل









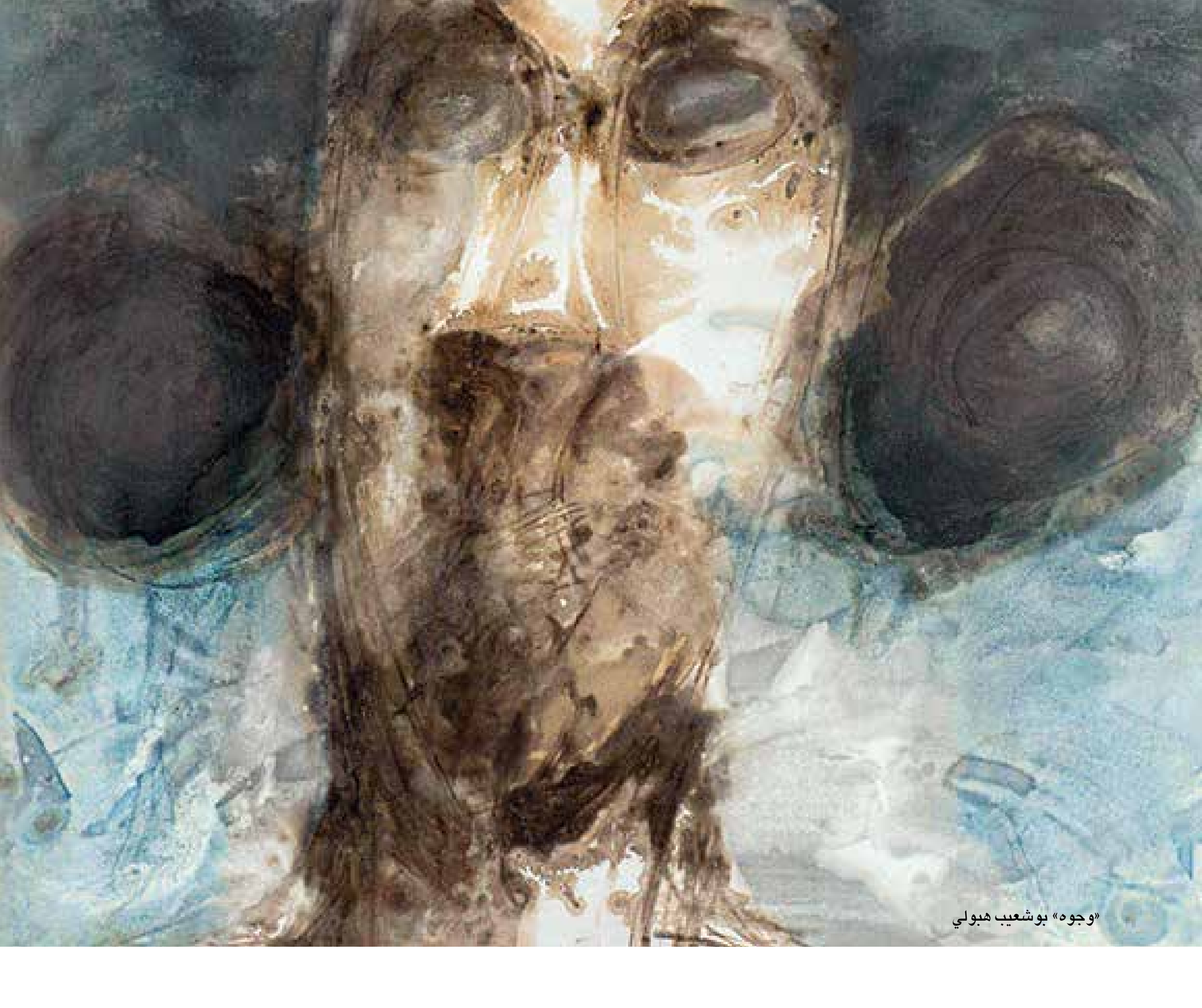
اللوحات، والتي لا تسمح بخروج أي منهم خارج الكادر أو الإطار المرسوم. تفرض هذه الروح السينمائية المسيطرة على العناصر مسارات محددة، وتوجه أنظارهم جميعاً نحو بؤرة اهتمام واحدة. لذا فأول ما يلفت انتباه المتأمل لأعمال جورج فكري هو تلك العيون الواسعة والمحدقة، والتي تدعوك لمشاركتها المشاعر والذكريات الدافئة.

مشهد حالم من الذكريات والحكايات والصور البصرية المستقرة في الذاكرة، يشكله الفنان جورج فكري من بين شتات الذاكرة البصرية المصرية. مشاهد غائمة لأطفال يلعبون، ونساء ينتظرن بولع ما سوف تنبئهن به قارئة الفنجان، مصباح الكيروسين، عمال النظافة بهيئتهم القديمة، بائع الكشري، صانعو البهجة المنسيون، مدرب القرود وصاحب البيانولا والأراجوز، مشهد العشاق تحت ضوء القمر، وبين أمواج النهر.

جيلاتي السعادة.. عبارة مكتوبة على عربة المثلجات الخشبية، تتكرر هذه الكتابات العفوية على مراكب الصيد الصغيرة المتخمة بالعشق لتعكس ولعاً شعبياً بالتعبير عن طريق الكتابة والرسم على الأسطح والجدران. تتوزع العناصر والكلمات والشخوص في دوائر متكررة، من حركة الأشخاص على مساحة الرسم، إلى هيئة القمر الفضي وانعكاسه على صفحة النهر، إلى مصابيح الإضاءة الليلية وفناجين القهوة. تتبادل الدوائر المرسومة أماكنها وأدوارها، فتبدو كنقاط ارتكاز يستمدّ منها المشهد حركته وصيرورته اللانهائية.

يقول الفنان: يأتي هذا المعرض في إطار استدعاء الذاكرة البصرية، والرؤية الوصفية لمكونات المجتمع التفصيلية، وهو يرتكز على دلالات وعلامات وإشارات ورموز العناصر المادية والمعنوية لأشكال الثقافة المصرية المكونة للمشاهد اليومية والحياتية للمجتمع. تتعدد هذه المشاهد من خلال طريقة الحياة والأنماط السلوكية في المجتمع الواحد، لما تتميز به الثقافة المصرية من تراكم وانتقال واستمرارية لأشكال الفنون المصرية من التراث الفرعوني والقبطي والإسلامي والشعبي والحديث، لتصبح في النهاية من سمات المكون الفكري في البناء الاجتماعي المصري.

تخرَّج جورج فكري في كلية التربية الفنية جامعة حلوان عام 1986، وهو يعيش ويعمل في القاهرة. حصل على درجة الماجستير والدكتوراه من نفس الكلية، وأقام لأعماله عدداً من المعارض الخاصة، كما شارك في العديد من المعارض والفعاليات الدولية، من بينها بينالي القاهرة، وبينالي الإسكندرية، وبينالي فينيسيا. وعرضت أعماله في دول عدة، من بينها فيينا وباكستان والأردن والإمارات وتونس وإيطاليا وفرنسا.


«وجوه» بوشعيب هبولي

بوشعيب هبولي..

وجوهٌ بلا جدوى

الرباط: إبراهيم الحَيْسن

بعد سفر إبداعي طويل في جسد المادة، وبخاصة مسحوق الجوز والحبر الصيني الأسود، وتجربة السواد والبياض، أو سلسلة الأعمال المسمّاة «بصمات» المنجزة خلال الفترة الممتدة ما بين 1995 و1998، إلى جانب الخدوشات الرمادية وتجربة الاشتغال على الطبيعة والجبال والأعالي التي عقبت ذلك، يعرض الفنان التشكيلي المغربي بوشعيب هبولي - المولود بأزمور عام 1945 - تجربة تصويرية تميّز فيها بإنجاز سلسلة من البورتريهات الآدمية أطلق عليها عنوان «وجوه - Figures»، وذلك بفيلا الفنون بالرباط، من 27 مارس/آذار إلى 30 مايو/أيار الجاري.

في بداية انخراطه في هذه

الجمالية التصويرية، والتصويرية الجمالية، انمحت ملامح الوجوه المرسومة لتلبس هوية أخرى، وكأن بوشعيب هبولي يمارس نوعاً من السيمولاكر من خلال اشتغاله على صور فوتوغرافية كبيرة (بوستير) كان يختارها وفقاً لمعايير لا يعرفها ولا يدرك سرائرها إلا هو، الأمر الذي يشعل فينا نار الفضول: معرفة من يكون هؤلاء الذين يختارهم الفنان ليعيد تركيب وجوههم وفقاً لمزاجه؛ ساسة؟ فنانون؟ نجوم في الرياضة، هو؟ لا يهم! ما يهم هو المحصلة الفنية، فهو يتقن لعبة الإمحاء والإخفاء بالخدش والحكّ وكل أساليب إنتاج البصمة والأثر الفني، وذلك من أجل إنتاج صور أخرى انسجاماً مع رؤاه وتصوّراته كمبدع، تماماً كما يفعل المقنعون في المسرح الذين يظهرون فوق الركح بأجساد غير أجسادهم.

يجود هذا المعرض بورقيات تظهر فيها الوجوه بملامح غير مقروءة بفعل أساليب الإمحاء والتشطيب اللوني التي ينهجها الفنان اعتماداً على وسائط ومواد كيميائية ذات مفعول مرئي كشكل تعبيري آخر يكشف مرة ثانية عن افتتانه بجمالية البصمة والأثر الناتجين عن تصادم المواد وتحولاتها البصرية فوق السند.

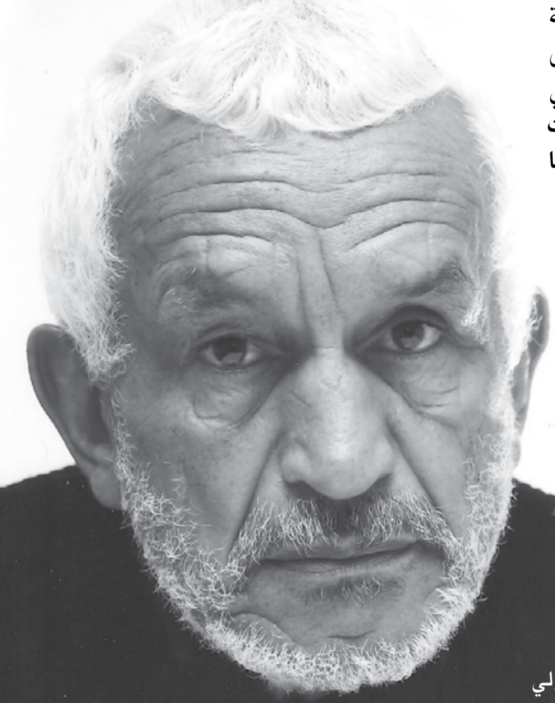
كما يقدّم الفنان هبولي في هذه التجربة- التي ضمّت لوحات ذات مقاسات متوسطة- أعمالاً مصورة بحيوية عابثة برزت في شكل وجوه مبجّعة،قلقة،مسلوخة وممزقة تثير التقزز والاشمئزاز، وكأنه بها يشاطر رأي فرانسيس بيكون: «عندما أراك الآن لا أرى خطوط وجهك فقط، بل أشاهد إشعاعات وإيحاءات وانبعاثات، وهذا ما أحاول أن أضعه في لوحاتي. إني أريد أن أصل الغموض المظهر، أما طبيعة المظهر، فهذا دور الكاميرا».

الوجه، هو مركز العمل الفني لدى الفنان، وهو مظهر القدرة الإلهية في خلق وتشكل الإنسان، وعنوان الحسن والجمال والفتنة والغواية. من ثم صار للوجه مكانة رئيسة داخل تضاريس الجسد الآدمي، وهو بوابة النفس وأسرار القلب والوجدان. وهو أيضاً مِنوار يعكس الأعراض وحالات الفرح والحزن والكآبة واليأس والقلق والانقباض والحلم والدهشة والرضا والسخط.. الوجه علامة الجسد الأولى، ونافذة النفس وباب مسكنها الهش. إنه المنفذ الذي يسمح بتأملها كما عبر كوة مفتوحة والتي يمكن أن تنبثق عبره الأهواء وتجد باباً لها، كما تنكر منى فياض في «فخ الجسد». وفي مركز الوجه تنبت العينان، والعين هي بؤبؤة الجسد بتوصيف شعب اليوروبا في بنين ونيجيريا. فالذي لا يدخل من العيون لا يصلح للروح، كما يقول الإسبان.

ورغم أن الوجه هو «صورة الكائن وموطن هوية الفردية وتميزه الفيزيقي»، فإنه في لوحات الفنان هبولي يتخذ منحى غروتيسكيا يتجسد في «التشوّهات» وملامح القبح التي ترتسم على الوجوه المصورة. لكنه قبح جمالي (مقبول) يتخذه الفنان مادة للإبداع الصباغي، رغم إدراكه المسبق بأن «الوجه كالمرآة، يفشي ماهية الشخص، أكثر من أي جزء آخر من الجسد. عندما يختفي كائن إنساني في الموت يفقد وجهه في الوقت نفسه الذي يفقد فيه الحياة»، كما يقول الناقد طلال معلا.

يرسم الفنان هبولي، إذن، وجوهاً أسيرة برؤية ذاتية مصاغة بخطوط ثخينة وألوان اصطلاحية حرة، منتشرة وعائمة لا إطار لها، وجوهاً فزعة ذات عيون جاحظة مليئة بشرر داخلي ومثقلة بأعباء الزمن القاسي، غارقة في اليأس والقنوط. وفي أغلب الحالات تعلن بشاعتها دون حياء وتموت في كنف الصمت.

تُرى، ما سرّ هذه الوجوه الحزينة والمتمرّدة؟ ولماذا كل هذا القلق المنبعث من داخلها؟ وجوه ليست كباقي الوجوه، وجوه شاردة ومندهشة، تكتوي بنار العزلة والمأساة وتدعونا إلى تأمل وتأويل قسماتها باستمرار. الفنان هو بالتأكيد صانع هذه الوجوه ومرمِّمُها، رسمها ولوّنها بقلق الإبداع وزهوه في آن. هو بذلك يصرّح بوجوهه الإنسانية، ويعمل على محوها وإلغائها بتنويع تقنية الرسم والدعك وتعديد أسلوب التصوير والمعالجة الطيفية على الورق. إنه يدهشنا ويخيفنا بهذه الوجوه الملونة التي تحجبها الظلال والخطوطيات السريعة التنفيذ (الإسكيزات) لتغدو تصاوير متناسلة، مطعمة بمسحة غرافيكية مستندة إلى هندسة خفية موسومة بالتبصيم والخدش والحفر على الورق الذي لازم الفنان هبولي طويلاً، وأمسى يعكس مرانه ودربته المتقدمة وبحثه التشكيلي المتجدّد في جسد المادة والسند.


بوشعيب هبولي

وجيه يسي..

في كل دورة نغمة

القاهرة: رشيد غمري

وسط حالة من النشاط الذي تشهده الساحة التشكيلية في القاهرة، جاء معرض «العزف بالألوان» للفنان وجيه يسي، (2 - 24 إبريل/ نيسان المنصرم بقاعة دروب بمنطقة جاردن سيتي)، كعزف خاص هادئ دون ادعاء، ليقدم رؤية عميقة وحساسية لا تخطئ العين أصالتها. وقد جذب المهتمين وأكد تميزاً لافتاً.

ضم المعرض ما يقرب من ثلاثين لوحة بخامات مختلفة وموضوعات متنوعة، تعكس أسلوباً خاصاً يقوم على استخدام الفرشاة بحساسية جديدة وبثقة لا بهرجة فيها. بعض اللوحات، ربما تنكرنا بعالم الفنان الروسي ليونيد أفميروف لأول وهلة، لكن سرعان ما نكتشف أن ألوان وجيه يسي أقل صخباً، وضربات فرشاته أكثر تعقلاً واتزاناً وبساطة، وهي بصدد خلق حالة الحميمية مع اللوحة وموضوعها، دون إبهار.

تتنوع موضوعات وجيه يسي بين النساك المولوية في دورانهم السرمدي المحاكي لدوران الكون، وبين وجوه ومناظر طبيعية. ويفسح لبياض اللوحة أن يعزف بالتناوب مع الأزرق والأحمر والبرتقالي فيظهر على استحياء في انعكاس شراع على مياه نيل أسوان من بين زرقة السماء والماء، أو يتوسع فيشمل معظم اللوحة في جلباب الناسك المولوي. يعرف وجيه كيف يمنح نفسه لمساحة اللوحة، وكيف يجعل الخامة تشكل نفسها مستقلة بذاتها عازفة نغمتها ومصممة رقصتها الخاصة. يدور الناسك في التكايا والساحات متماهياً مع الحركة الدائمة الدائرية التي يمارسها الكون من الذرة إلى المجرة؛ فالدوران الذي تلتقط لوحات وجيه يسي حركته بطرق ومعالجات مختلفة ينتج في كل دورة معنى من معانيه. يلتقط مرة خفة الجسد الذي شف حتى التصق بالروح وصار نافذة على الوجود، وتارة يتوحد مع كل مفردات العالم، ومرة مع حالة الغياب والصعود، إلى أن يمسك في كل الحالات بطرف النشوة ولذة العرفان.

هكذا يلتقط وجيه يسي الناسك المولوي في لوحات عديدة ومتجددة تكشف باستمرار عن روح هائمة اختارت التماهي مع القانون الأسمى للعالم والاستسلام أمام دوامات تحاكي السرمدية وتتطلع للأبدية؛ فهو يُظهر المولوية على خلفية سوداء وهم مضيئون أو محتلون معظم المساحة ما بين الأبيض والأصفر، فتبدو الإضاءة حقيقية والظلال واقعية، أو يظهر اثنان منهما غارقين دون ملامح في سواد ليل لا تحجب ظلمته صور النور التي يراها القلب. ويمثل المولوي ذلك النور في كتلة هائمة قد تفتقد إلى الشفافية لكن حركتها بادية للعيان. ومرة يظهر المولوي وحيداً على مسرح بلا جمهور، خفيفاً مشعاً وسط ظلمة أيضا،لكنها ظلمة تعكس على ملابسه ضوءاً احتفالياً يعكس إيقاعات وسط الزرقة. وهنا يسيطر الطقس فيحيلنا على حلقات الذكر المنتشرة في الموالد المقامة في القرى والنجوع كل عام. وفي إحدى اللوحات يظهر «المولوية» كتلة هائمة وهم في دورانهم المستمر؛ هائمين كأرواح، ومحلقين كالطيور فوق مساحة لوحة أعدت للهائمين، تبزغ من أعلاها أغطية الرأس العالية قرمزية أو برتقالية تخترق خلفية شفافة. وفي أسفلها أقدام كأنها تغادر عالمنا، ثم يظهر المولوي وحيداً من جديد كأن روحه ترف على وجه الماء، تعكس دورانه، ويستمر في التنقل من حالة إلى حالة وسط رهافة الكشف والإضافة التي تمثلها كل لوحة.

ومن الناسك إلى مشاهد الطبيعة المتباينة الألوان، يبدع وجيه يسي في اختيار لقطاته التي تجمع الجبال بالماء والأشرعة؛ كما في لوحة تذكرنا بنيل أسوان بزرقة تستعير السماء وتعيد نشرها مبرقشة بظلال كل شيء. زرقة ينعكس عليها بياض أشرعة، إلى اصفرار يجد صداه في جبال أشبه بمناجم اللون تتخللها أشجار وزهور. والشراعان يظهران في لحظة التحام مؤقتة يفترقان بعدها، لكنها تشكل سحرها الخاص. وينتقل إلى تصوير الزهور ويقف عند مجموعة من زهور عباد الشمس، تشع ضوءاً على خلفية معتمة. وينحو إلى التجريد بجرأة تقوّض مشاهد معروفة، فالماء في شلال هادئ، أبيض دسم بالضوء، يكوّن بحيرة من النور تطفو فوقها أشرعة وترسو على شاطئها قوارب بلون البهجة، حيث الضوء يحتل معظم المساحة من السماء إلى الأرض، وتنحسر





«العزف بالألوان» لوجيه يسي

الظلال في الجانب الآخر كأنها تتلون ببعضها مستحية من وهج الألوان. كل هنا بضربات عفوية تعرف مقصدها وشطحات تعرف ما ستؤول إليه.

ومن الطبيعة إلى وجوه تلتقط الجوهر الإنساني باهتمام بالغ وإن كانت تدّعي العفوية؛ فهي تكتمل تارة مع سيلان اللون، أو تتشكل بضربات عشوائية وغير مكتملة. وهنا ينم عن براعة خاصة للفنان، يظهرها في تعامله مع الألوان المائية وهي بطبيعتها حالة تفاعل بين اللحظة ولمسات يتلاقى عندها الفن والموهبة بقوانين الفيزياء حيث يروض الفنان نقاط اللون الممتزج بالماء على طرف فرشاته، وفي نفس الوقت يطلق لها العنان على البياض لتبدأ تفاعلها الخاص وفق كثافة اللون ونقط التماس بين الفرشاة والبقعة اللونية المتشكلة، وقد برع وجيه يسي في العزف بفرشاته مع ألوانه المائية، واستطاع أن يجعل من شفافية اللون نافذة على أعماق أبعد من المرئي، وهو ما أتى بثماره في الحالة الصوفية التي تغلف الكثير من اللوحات، وحتى في اللوحات التي يصور فيها بعض الوجوه، كانت الشفافية عنواناً يدل على عالم البشر، وإطلالة محبة وتعاطف واستيعاب، حيث تتنحى الأفكار والأحكام ويبزغ الوجود الإنساني المطلق من خلال الوجه بكل خصوصيته وتفرده. وهنا سحر اللقطة وبراعة الالتقاط وطواعية الخامة المروضة.

يشكل وجيه يسي حالة فنية وإنسانية خاصة، حيث يعتبر مرسمه ملتقى لمحبيه وأصدقائه من فنانين وهواة الفن، يرسم معهم ولا يبخل عليهم بأسرار فنه. يقضي حياته بين القاهرة وكندا، لكن أعماله مشبعة بروح مصرية وشرقية أصيلة. أقام وشارك في العديد من المعارض داخل وخارج مصر وله مقتنيات في العديد من دول ومتاحف العالم. حاصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الإنجليزية، انضم إلى رسامي روز اليوسف وصباح الخير. قدم مجموعة من الأعمال في التليفزيون الكندي. اشتهر برسم بورتريهات لشخصيات كندية، وهو عضو بالجمعية الكندية للبورتريه وبالجمعية الكندية للألوان المائية. وفي عام 2008 حصل على استحقاق أنجح فناني البورتريه عالمياً.

مهرجان الدوحة المسرحي

جيل جديد من المخرجين

الدوحة: شهدت العاصمة الدوحة من 21 إلى 27 مارس/ آذار المنصرم فعاليات مهرجان الدوحة المسرحي 2014، الذي تنظمه وزارة الثقافة والفنون والتراث. دورة هذه السنة، وهي الرابعة من عمر المهرجان، عرفت منافسة بين ثماني مسرحيات وزع جدول عرضها بين مسرح الدراما بالحي الثقافي (كتارا) ومسرح قطر الوطني.





وزيرالثقافة واللجنة التنظيمية للمهرجان وأعضاء لجنة التحكيم

العروض المتنافسة هي على التوالي: مسرحية «الجنرال» لفرقة الأبجر، وهي من تأليف الكاتب الإماراتي الراحل سالم الحتاوي، وإخراج ناصر المؤمن في أول تجربة إخراجية له. «رحلة حنظلة» لفرقة سديم، تأليف عبد المنعم عيسى وحسن إبراهيم، وإخراج حسن إبراهيم. «اللوحة» لفرقة مشيرب، تأليف طالب الدوس، وإخراج علي الشرشني. «قصة حب بحرية» لفرقة آرت أند آرت، تأليف وإخراج حمد الرميحي. «اللظى» لفرقة السعيد، تأليف طالب الدوس، وإخراج فالح فايز. «أم السالفة» لفرقة الدوحة المسرحية، تأليف وإخراج عبد الرحمن المناعي. «الخلخال» لفرقة قطر المسرحية، نص سالم الحتاوي، إخراج فيصل الرشيد. و«العرس الدموي» لفرقة الماسة، نص فريديريكو غارثيا لوركا، وإخراج فهد الباكر.

وقد اختارت لجنة التحكيم التي ترأسها الفنان غانم السليطي منح مسرحية «العرس الدموي» جائزة أفضل عرض مسرحي، وأيضاً جائزة أفضل إخراج مسرحي وفاز بها المخرج الشاب فهد الباكر، كما توجت نفس المسرحية بجائزة أفضل ممثل واعد والتي منحت لعيسى مطر، بالإضافة إلى جائزة أفضل دور ثان نسائي وفازت بها مريم فهد.

مسرحية «اللظى» إخراج فالح فايز، بدورها توجت بأربع جوائز؛ وهي: جائزة أفضل نص مسرحي لمؤلفها طالب الدوس، وجائزة أفضل إضاءة وأزياء للفنان فالح فايز، وجائزة أفضل ممثلة واعدة وكانت من نصيب أسرار محمد. فيما حصلت مسرحية «الخلخال» على جائزة أفضل ممثل دور أول ونالها فيصل رشيد. وذهبت جائزة أفضل ممثل دور ثان إلى محمد الصايغ عن دوره في مسرحية «اللوحة» التي نالت كذلك أحسن ماكياج وكانت من نصيب خلود الأنصاري. أما جائزة أفضل مؤثرات صوتية ومرئية فذهبت إلى مسرحية «الجنرال» وحصل عليها عبدالله العسم، فيما فازت مسرحية «أم السالفة» بجائزة أفضل ديكور»، في حين كانت أفضل مساهمة عربية، وهي جائزة مستحدثة في هذه الدورة، من نصيب الفنان السوداني محمد السني عن دوره في مسرحية «رحلة حنظلة».

بالعودة إلى أجواء المهرجان، شكلت الندوة التطبيقية اليومية مباشرة بعد انتهاء العروض، فرصة للنقاش وإبداء الآراء والانطباعات حول التجارب المسرحية المتنافسة؛ المخرج، الممثل، النص، وباقي مقومات العرض المسرحي، كلها مستويات تطرق لها المتدخلون بعد تقديم ورقات الندوة التطبيقية بحضور المخرج وكاتب النص. وعلى هامش العروض نظمت إدارة المهرجان في الفترة الصباحية ندوتين فكريتين: الندوة الأولى تحت عنوان «تحولات المسرح العربي في مواجهة

مستجدات العصر»، تضمنت ثلاث مداخلات: الأولى، بعنوان «كتابة النص المسرحي ومستجدات الشارع العربي» قدمها عز الدين المدني من تونس، والمداخلة الثانية قدمها أزل إدريس بعنوان «الرؤية الإخراجية الجديدة». فيما حملت المداخلة الثالثة عنوان «المسرح وتحديات وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة» قدمها كريم رشيد. وفي كلمتها لخصت الدكتورة هدى النعيمي، مشرفة الندوات، القضايا الجوهرية التي تناولتها مجمل المداخلات، حيث قالت النعيمي إن مهرجان الدوحة المسرحي يحاول أن يؤسس نظرياً لمستجدات المسرح وتحولاته وتحدياته محلياً وعربياً وإقليمياً، وطرحت النعيمي مجموعة من الأسئلة التي شكلت أرضية توسعت فيها مداخلات الندوة، وهي أسئلة ترتبط بمسألة الوعي ومدى النضج الثقافي والتربوي وجهوزية المجتمع للتفاعل مع النصوص والعروض المسرحية الراهنة. وتناولت الندوة الثانية «قضايا المسرح القطري»، بالإضافة إلى لقاءات أخرى موازية، منها لقاء تطرق فيه ضيوف المهرجان من الإعلاميين والنقاد إلى «تراجع اهتمام الإعلام بالمسرح العربي».

منذ عام 1978م، كما أشار الفنان سعد بورشيد مدير المهرجان، تم الإعلان عن تنظيم مهرجان الدوحة المسرحي كأول مهرجان للمسرح في منطقة الخليج العربي. وفي عام 1980م بدأت الاستعدادات للاحتفال باليوم العالمي للمسرح في قطر، ومنها انطلقت الحركة المسرحية القطرية، وأخذت مساراً آخر نحو التأصيل والتجريب والإبداع. وصولاً إلى الحالة المسرحية الراهنة، يسعى مهرجان الدوحة المسرحي، دورة بعد أخرى، إلى تقوية حضور المسرح وتغذيته بنفس متواصل يحميه من الطابع الاحتفالي، ويكرس حيويته داخل المشهد الثقافي في الدوحة عبر

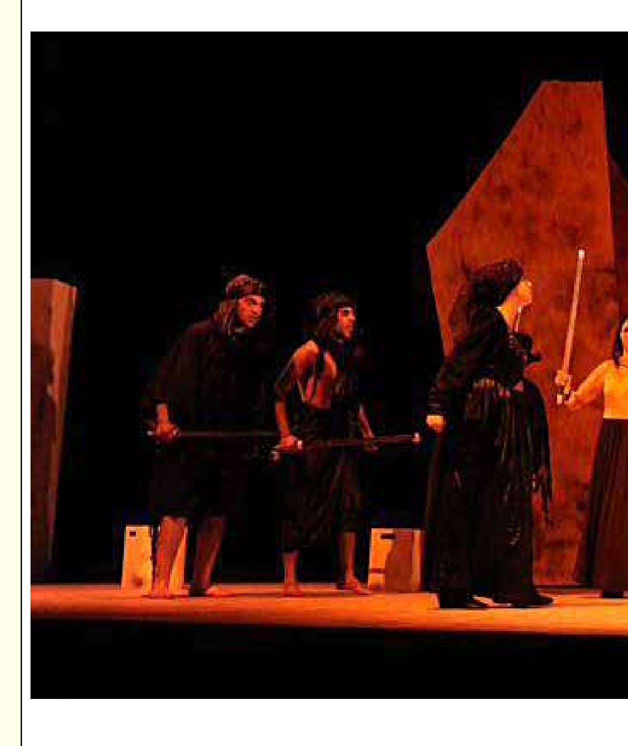


مشهد من مسرحية "العرس الدموي" المتوجة بالجائزة الأولى

دورة بعد أخرى يسعى المهرجان إلى تقوية حضور المسرح وتغذيته بفعاليات متواصلة تحميه من الطابع الاحتفالي

فعاليات موازية ومؤسسة ومتفاعلة. وفي هذا السياق عبر رائد الحركة المسرحية في قطر الدكتور موسى زينل نائب رئيس اللجنة المنظمة للمهرجان هذا العام، عن أمله في ألا تقتصر العروض المسرحية على المهرجانات وأن يكون هناك موسم مسرحي مستمر طوال العام، يقوم على التخطيط والجهد بدءاً من البنية التحتية لأماكن العروض، وإيجاد مسارح متطورة، بالإضافة إلى النظم والقوانين المشجعة والمحفزة على الإبداع المسرحي. وفي دورة هذه السنة، فقد شهدت أجواء المهرجان، الذي تزامن اختتامه مع الاحتفال باليوم العالمي للمسرح، امتداداً هادفاً، يصل الحدث بالغاية التي هي خلق مناخ مسرحي تتنافس فيه الفرق المسرحية، وفي الوقت نفسه جعله مناخاً للتكوين وتطوير المهارات المسرحية من خلال فعاليات لاحقة تبقي على طراوة المهرجان مباشرة بعد انتهاء دورته. وفي هذا السياق يأتي تنظيم وزارة الثقافة والفنون والتراث لورشة «مسرح ما بعد الحداثة» وورشة الكتابة المسرحية، وكذلك الإعلان عن مسابقة مفتوحة في التأليف المسرحي، بالإضافة إلى انعقاد ملتقى المسرحيين في قطر في الأسبوع الأخير من شهر إبريل/ نيسان من كل عام.

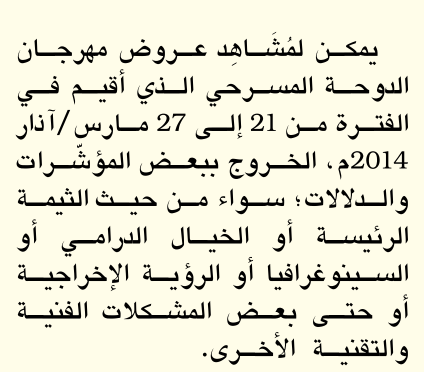
في كلمته الافتتاحية بمناسبة افتتاح هذه الدورة أكد سعادة الدكتور حمد بن عبدالعزيز الكواري وزير الثقافة والفنون والتراث،



على وعي الوزارة بالأهمية البالغة لدور المسرح في حياة الناس، وفي هذا الصدد أشار سعادته إلى الخطط والبرامج التي تضمنتها الاستراتيجية الوطنية (2011 - 2016) للنهوض بالحركة المسرحية في دولة قطر، على رأسها؛ تأسيس مسرح الشباب، ومسرح الطفل، وفتح مكتب في الدوحة للهيئة العالمية للمسرح التي تعمل تحت مظلة اليونسكو بهدف مد جسور التواصل بين المسرحيين القطريين ونظرائهم في العالم.. كما أكد سعادته أن العمل جار على إنشاء مكتبة إلكترونية للتوثيق المسرحي، بالإضافة إلى فتح باب التسجيل في الدراسات المسرحية بالتعاون مع كلية المجتمع بالدوحة. وختم سعادته بالإعلان عن الخطة المستقبلية للوزارة التي تتضمن إقامة مهرجان لمسرح الطفل تزامناً مع اليوم العالمي للطفل، وإقامة مهرجان قطر الدولي للمسرح كل سنتين، وكذلك إصدار مجلة فصلية تعنى بالفن المسرحي.

من الكرنفال إلى الفعل الثقافي

د. محمد الشحات



يمكن لمُشَاهِد عروض مهرجان الدوحة المسرحي الذي أقيم في الفترة من 21 إلى 27 مارس/آذار 2014م، الخروج ببعض المؤشّرات والدلالات؛ سواء من حيث الثيمة الرئيسة أو الخيال الدرامي أو السينوغرافيا أو الرؤية الإخراجية أو حتى بعض المشكلات الفنية والتقنية الأخرى.

تنوّعت الثيمات التي اشتغلت عليها النصوص المسرحية، وعالجتها العروض بمنطلقات ورؤى متباينة؛ إما على سبيل المحاكاة الإخراجية الحرفية للنص، أو السعي إلى المغايرة، أو محاولة تقديم معالجة إبداعية تتخذ من النص منطلقاً لآفاق بصرية وتشكيلية وسيميولوجية ترتقي بفنّ المسرح من حالة الكرنفالية، الاحتفالية، الصاخبة، إلى حالة الفعل الثقافي الخلّاق الذي يعيد صياغة المفاهيم والسرديّات الكبرى. ففي الإطار الرمزي، يأتي عرض (الجنرال) الذي يجسّد كيفية صناعة «الديكتاتور» في زماننا، مع إيماءة رهيفة إلى كيفية الخلاص منه. وعلى الرغم من أن الفكرة ذاتها مطروحة في الأدب العربي والغربي (قصةً ورواية ومسرحاً) بأشكال عدّة، فإن الكاتب سالم الحتّاوي، ومن بعد المخرج ناصر المؤمن، قد استطاعا تحفيزها درامياً بشكل جيد، من خلال صنع حبكة درامية افتقرت إلى بعض الإقناع.

وفي الإطار الواقعي المشوب ببعض جماليات الرمزية، نهضت بعض العروض على تناول عدد من الثيمات التي تعالج بعض قضايا المجتمع الخليجي، وهي أربعة (قصة حب بحرية) و(أم السالفة) و(اللظى) و(الخلخال). فعرض (قصة حب بحريّة)، للكاتب والمخرج حمد الرميحي هو كوميديا اجتماعية، باللهجة الخليجية، بين شيخ الشمال وشيخ الجنوب، في زمن قديم نسبياً، تنتهي بقصة حب بين «الجوهرة» ابنة أحد الشيخين و«ناصر» ابن الشيخ الآخر، لكنّ القيود القبلية والقدر يفرّقان بينهما، بعدما غذّت الشخصية الأسطورية (أم حمار) مكامن الفتنة والخوف بينهما.

وفي إطار معالجة القضايا الخليجية، يندرج عرض (أم السالفة) للكاتب والمخرج عبد الرحمن المنّاعي، الذي يستخدم العامية لغةً للحوار بين شخصياته، في محاولة منه لرصد


مشهد من مسرحية «الخلخال»

التحوّلات السوسيولوجية (القطرية خصوصاً، والعربية عموماً) التي قد تدفع الإنسان إلى التخلّي في سهولة عن قيمة «البيت»، رغبةً في التحول نحو مجتمعات الحداثة الإسمنتية. وفي (اللَّظَى)، للكاتب طالب الدوس والمخرج فالح فايز، يقدّم العرض معالجة درامية، بالعامية الخليجية، لأزمنة الظلم وزمن الاستعباد في قلعة من القلاع التي كانت أنموذجاً دالاً على تجارة العبيد، وتجسيد كل ما كان يتصل بهذا العالم السرّي من قيم وموضوعات بائدة، كما ينطوي النص على أبعاد رمزية منفتحة التأويل على كل العصور دون تعيين. أما (الخلخال)، للكاتب سالم الحتّاوي والمخرج فيصل رشيد، فهو عرض يجمع بين الرمزية والواقعية والتعبيرية في بنية واحدة، وذلك من خلال تجسيد لوعي سهيل بن عليّ، الشاعر المعروف بين أبناء الحيّ والمجتمع، الذي كان يحب في صغره فتاةً تُدعى «مريوم» كانت تسكن في الحي ذاته الذي يقيم فيه. وبعد أن انتقلت مريوم إلى حي آخر ظل صوت الخلخال يرنّ في أذنيه، حتى كبر ووقع في حب الراقصة «غاية» التي أحيت في قلبه مكامن الحب الأول بكل ما ينطوي عليه من وهج والتياع. وأحداث المسرحية كلها يتم استقبالها عبر وعي سهيل الذي تنهض دراما العرض على حوارٍ متخيّل، استرجاعي، بينه وبينَ الراقصة غاية، في بنية دائرية أشبه بتيار الوعي. وهو عرض واعد ينمّ عن اشتغال مسرحي جادّ ورؤية طموح.

تبقى ثلاثة عروض مثّلت، في تصوّري، مثلثاً درامياً يستحق الإشادة والتنويه، حتى وإن صادف بعضها سوء حظ في تقديرات الجوائز؛ أقصد إلى عروض (العرس الدموي) و(رحلة حنظلة) و(اللوحة)، بغضّ النظر عن ترتيبها. فأولها (العرس الدموي) -أو (عرس الدمّ)، حسب النص الأصلي لفريديريكو جارثيا لوركا- عرض ينحو منحى رمزياً وتعبيرياً في آن، رغم أنّ متكئاته عند لوركا واقعية، تعالج ثيمة الثأر بصفة رئيسة. ينهض العرض على فكرة بسيطة ومركّبة في آن: عروس يتم تزويجها عنوةً ممّن لا تحبّه، بينما يقرّر حبيبها الذي تزوّج من غيرها أن يهربا معاً في ليلة زفافها، ثم يطاردهما العريسُ العاشق وزوجة الحبيب الهارب وأفراد العائلتين، إلى أن يلتقي الجميع ويقتل كل من الحبيب والعاشق الآخر في ليلة مقمرة. ، بينما الأمّ فوق الدماء على ضوء القمر، بعد أن تحول العرس إلى منبحة دموية بشعة. هكذا أراد مخرج العرض فهد الباكر أن يتنقّل بين الواقعية والتعبيرية والرمزية التي انعكست ملامحها جميعاً حتى على مفردات الديكور وتوظيف السينوغرافيا. وثانيها (رحلة حنظلة) الذي قام بإعداده -على سبيل التناص الدرامي مع ناجي العلي وسعد الله ونوس- كل من حسن إبراهيم وعبد المنعم عيسى، وقام بإخراجه حسن إبراهيم والفنّان جواد الشكرجي، فهو عرض سعى حثيثاً إلى خلق صياغة درامية جديدة لمسرحية سعد الله ونوس (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة). تدور أحداث المسرحية كلها عبر وعي «حنظلة» في 7 مشاهد متتالية، متصاعدة، حتى الختام، حيث اللحظة التي يقرّر فيها حنظلة أن ينتقل من فضاء الصمت العربي إلى فضاء البوح والصراخ والرفض ضد كل تمثيلات السلطة التي تسلب الإنسان حق ممارسة الحرية. يبقى العرض الثالث الذي يغلق رأس المثلث؛ أقصد إلى عرض (اللوحة)، من تأليف طالب الدوس وإخراج علي الشرشني. ينهض العرض على استلهام الطاقة الدرامية التي أودعها كل من توفيق الحكيم في (بجماليون) وجوته في (فاوست)، وبول زوسكيند في (العطر)... وغيرها. تنهض (اللوحة) على فنان تشكيلي (رسّام) يبحث عن الخلود، فتتجسّد له فتاة إحدى لوحاته امرأةً تكون عوناً له على نوال الخلود الذي يعثر عليه عبر قرية فقيرة من البؤساء سيختار واحداً منهم يشتريه أو يستأجره كعبدٍ خاضع له حتى يستلهم طاقته في رسم لوحةٍ تبلغ به مرتبة الخلود. وعبر هذ الصراع تصطدم رغبة امرأة اللوحة برغبات الخادمة زوجة الرسام ومحبوبته القديمة (كأنها «جالاتيا» الحكيم بعد معاشرة بني الإنسان)، حتى تكتمل الذروة ببحث الفنّان عن ضحية أخرى قد تكون هي هو، حسب قراءة المخرج في مشهد الختام.

على الرغم من الجهود الملموسة التي بذلتها العروض الثمانية -ومن ورائها: شركات الإنتاج، والمخرجون، والممثّلون، والديكور، والسينوغرافيا، والملابس، والماكياج... وغيرها-


« اللوحة»


«رحلة حنظلة»


« أم السالفة»


« اللظى»

من أجل تقديم عروض مسرحية ذات قيمة جمالية ومعرفية تؤكّد على أنّ المسرح فعل ثقافي خلّاق، قبل أن يكون فعلاً كرنفالياً؛ فإن ثمّة عدداً من الملاحظات التي لا بدّ من طرحها دون مواربة. أولاها: الخلط البيّن، في عدد غير قليل من العروض، بين مفهومي «الديكور» و«السينوغرافيا». فالديكور هو القدرة على توظيف القطع الثابتة أو المتحركة التي تخلق فضاء مكانياً وزمانياً للعرض، أو تعطي الخشبة بعدها الثالث أو حتى الرابع (إمكان تخيّل ما يحدث خلف الكواليس)، بينما السينوغرافيا هي القدرة على التوظيف الجمالي (البصري) والثقافي (المعرفي) لمساحات الضوء والظل، الصوت والصمت، الحركة والسكون، في علاقتها بأبعاد المكان والزمان وحركة الشخوص والإيقاع. والمفهومان متباينان تماماً. ثانيتها: ضرورة تعميق الرؤية الإخراجية التي تتجاوز بالضرورة مجرد تحريك المخرج لعدد من الممثلين على الخشبة، بما يشبه تحريك حفنة من الدُّمَى على قطعة شطرنج. ثالثتها: التحكّم في ضبط إيقاع العرض؛ الأمر الذي من شأنه ضبط إيقاع الصراع الدرامي نفسه، صعوداً أو هبوطاً؛ ومن ثمّ التخلّص من حشو الكثير من الفواصل الغنائية أو المشاهد التعبيرية التي لم تكن سوى نتوء غير جمالي في جسد هذا العرض أو ذاك.

ومع ذلك، ينبغي التنويه إلى قيمة هذه المهرجانات التي تسهم، بالفعل، في ترسيخ الثقافة المسرحية في مجتمعنا العربي.

ويؤكّد ذلك بوضوح اكتشاف مهرجان الدوحة المسرحي لهذا العام 2014م عدداً من المخرجين الشبّان مثل: (علي الشرشني، فهد الباكر، فيصل رشيد، .. وغيرهم)، الذين تنوّعت مشاربهم وتعدّدت مدارسهم ورؤاهم الإخراجية؛ وهو الأمر الذي يمكن من خلاله -في بضع سنوات معدودات، لا أكثر- أن يصبح مهرجان الدوحة المسرحي فضاء إبداعياً حاضناً لمسرح خليجي وعربي خلّاق. إنّ الجمهور العربي الذي رأينا قطاعاً متنوّعاً منه في مهرجان الدوحة يستأهل الاستجابة السريعة لرغبته في تكثيف وتتابع أمثال هذه الفعاليات النوعيّة التي من شأنها النهوض بالمسرح العربي بوصفه فعلاً سوسيولوجياً وثقافياً خلّاقاً.

الثقة بالنفس

الشيخ إبراهيم أبو اليقظان

بيـن الغـرور والإعجـاب بالنفـس وبيـن اسـتصغارها وعـدم الاعتـداد بهـا، توجـد الثقـة بالنفـس، والشـعور بذاتيتها واستعدادها للكمال الإنساني، وعلـى حسب هذه الثقـة بالنفـس قـوة وضعفاً، يكـون عـزم الإنسـان فـي العمل أو كسله عنه، فإذا كان ذا ثقة تامة بنفسه شاعراً بكرامتهـا، فإنـه لا يـزال يـزداد بهـا طموحـاً إلـى المعالـي وعزوفاً عن الرذائل والنقائص، وإذا ضعفت ثقته بنفسه ولـم يقدر قيمتها حق قدرها هان عليه أمرها ورضي لها بـكل صغـار واحتقـار.

إن الثقة بالنفس كما تكون في الفرد تكون في الأمة، فـإن الأمـة إذا كانـت واثقـة بنفسـها شـاعرة، بوضعيتهـا. ومنزلتها في الوجـود، تكـون دائمـاً خواضـة فـي العظائـم وجلائـل الأعمـال، طماحـة إلـى المعالـي تواقـة إلـى إحـراز مكانتها في قمم المجد والسؤدد، غير هيابة ولا راهبة ولا قانعـة، ولا تقدر بحـال أن تقيـم علـى هضيمـة أو تنـام عـن ضيـم، ولأن تبـذل مـا لديهـا مـن نفـس ونفيـس، وتضحـي كل مرتخـص وغـال، خيـر لهـا مـن أن تصبـر علـى القـذى، وكل فـرد مـن أبنائهـا يـرى نفسـه أنـه الأمـة وحـده لمـا تنطـوي عليـه ضلوعـه مـن الشـعور بذاتـه والثقـة بنفسـه.

وإذا لـم تكـن لهـا ثقـة بنفسـها ولا شـاعرة بمـا لهـا مـن القـوة والنبـوغ والاسـتعداد الكامنـة فيهـا، فإنهـا تتضـاءل وتتصاغـر وتتكمـش وتنـزوي، فتحيـا وهنـة وكلّـة قانعـة، وهـي إلـى العـدم أقـرب منهـا إلـى الوجـود، لا أمـل لهـا ولا رجـاء ولا غايـة، فتنتـزع الثقـة بالنفـس مـن كل فـرد مـن أبنائهـا، فيعيـش كذلـك غيـر شـاعر مـن نفسـه بـذرة مـن الكمـال، ظانـاً أنـه كالخرقـة الملقـاة لا يصلـح لشـيء، وإن بقيـة إخوانـه مثلـه لا يليقـون لشـيء، سـالباً عنهـم كل فضيلـة، ملصقاً بهـم كل رذيلـة، قياسـاً علـى مـا يشـعر فـي نفسـه مـن النقـص والحطـة.

ومـن هـذا فشـا سـوء الظـن بالأفـراد والجماعـات، وسـاد التشـاؤم بينهـم، وسـارت كلمـة (دع عنـك المسـلم) مسـرى الأمثـال. فـإذا هـب أحدهـم لمشـروع خيـري وأراد مشـاركة إخوانـه فيـه والتعـاون معهـم عليـه، قيـل لـه (دع عنـك المسـلم ولا تأمنـه ولا تثـق بـه وفـر منـه فـرار الشـاة مـن الذئـب) وأنشـد لسـان حالـه قـول الشـاعر:

عوى الذئب فاستأنست للذئب
إذ عوى وصوَّت إنسان فكدت أطير

وإذا حدثـت بالأمـة بليـة واسـتدعاه إخوانـه لمشـاطرتهم فـي أمرهـا، فـرّ هاربـاً وانـزوى فـي قعـر بيتـه، لا جبنـاً ولا شـحاً، ولكـن لسـوء ظنـه بهـم وعـدم وثوقـه بأعمالهـم واتهامـه لهـم بأنهـم سـيخونونه ويوقعـونه فـي ورطـة لا مخلـص لـه منهـا، ويـا ليتـه لـو اقتصـر علـى هـذا، ولكنـه ينفـث سـمومه فـي كل مـن يثـق فـي كلامـه ويختلـق لـه وسـائط التأبيـط والانفصـال عـن بقيـة الجماعـة لإضعافهـا، وإحبـاط مسـاعيها وإظهـار أنـه هـو المدبـر الحكيـم، فـإذا أصغـى هـذا المسـكين إلـى كلامـه، وأثـر فـي نفسـه، اتهـم الجماعـة فانعـزل عنهـا وعـاش فريـداً مستوحشـاً، فـي عزلـة تامـة مسـجوناً عـن بقيـة العائلـة المليـة مـدى حياتـه، وهـو لا خيـراً جلـب لـه أو لأمتـه ولا ضيـراً دفـع، وإذ لـم يصـغ إلـى كلامـه، بـل سـار فـي سـبيله واسـتعان بإخوانـه فظهـرت مـن أحدهـم خيانـة أو ضعـف أو سـوء تصـرف -و تلـك طبيعـة البشـر- أو اعترضـه عائـق فـي طريقـه فكابـد



المشاق وقارع الخطوب، فعوض أن يسليه ويدله إلى مكامن الضعف حتى يتدارك ما فات يجابهه قائلاً: ألم أقل لك دع عنك المسلم؟ فذق جزاءك واعتبر بمغبة عنادك وإصرارك.

نعم لئن كان الشائع في كثير من الأوساط الإسلامية الجهل والخيانة والفساد والانحطاط حتى صارت وبالاً عليها وعلى بقية المسلمين، وحجة لأخصام الإسلام عليه، فهل من المروءة فصل المسلم عن أخيه وإبعاده عنه وتحذيره منه وإضعاف ثقته به وإيئاسه من معالجته؟

وهل من الغيرة والوطنية تنقيص المسلم بما ينقصه به ضده وإفساد سمعته وتشويهها وإعانة خصمه عليه؟

أو ليس من الواجب السعي الحثيث في إزاحة تلك الأوصاف الذميمة، والسهر على إصلاح تلك الحالة الأسيفة؟

أو ليس من المفروض تنزيه اللسان عن تنقيص المسلم وتلويثه بما يلوثه به خصمه، والذود عن عرضه والدفاع عن كرامته؟

أو ليس من الفضيلة نصحه بكل وسيلة وإرشاده لإتقان عمله وضبط عمله، وضبط أموره وتنسيق شؤونه قدر المستطاع؟

هنالك أمور تربي في الإنسان الثقة بنفسه يجب عليه مراعاتها إن أراد لنفسه خيراً وسعادة في الدنيا والآخرة.

منها الثقة بالله تعالى، وإفعام القلب إيماناً به سبحانه فإن يقينه بالله وإيمانه بأنه لا يخلف الميعاد، يملأ قلبه راحة وطمأنينة، وأنه لا محالة فائز بمطلوبه.

ومنها الشعور التام بأنه إنما خلقه الله، وكرمه وفضله على كثير من خلقه وسخر له ما في السماوات وما في الأرض جميعاً منه، لا ليعيش ذليلاً مهاناً ولكن ليعيش حراً كريماً وسيداً شريفاً وقوياً عزيزاً إذا استقام على الطريقة.

ومنها أن يعلم أن الفوز والنجاح ثمرة السعي والكد، وأن الخيبة والإخفاق نتيجة الكسل وعاقبة التفريط وتضييع الفرص، وأن العامل لا محالة ظافر بأحد الربحين إما العاجل أو الآجل فلا يذهب جده وجهاده سدى.

ومنها مخالطة العاملين المخلصين ذوي العزائم الصادقة الواثقين بنفوسهم، ومجانبة الوكلين الوهنين المتشائمين، ودراسة حوادث وتراجم العظماء المفعمة بالجلال والعظائم، المتكونة من الثقة بالنفس.

ومنها تمزيق أغشية الجهل بالتعليم الصحيح، فإن الجاهل بطرق الحياة كالمتخبط في الظلام، لا يكون واثقاً بنفسه ولا بأعماله مادام غير عالم بموارد الأمور ومصادرها، بخلاف المتعلم تعلماً صحيحاً فإنه يكون دائماً على بينة من أمره لا تذبذب يعوقه ولا تزلزل يعرقله.

(بتصرف)



عبد القادر عبد اللي

الرواية التاريخية التركية

يشهد سوق الرواية التركية انتعاشاً من خلال الروايات التي تُصنف تاريخية. ويصطلح النقاد على اعتبار رواية «الإنكشاريون»(1871) لأحمد مدحت أول نماذج الرواية التاريخية التركية.

التاريخ العثماني أكثر ما يشد الروائيين الأتراك، فهو تاريخهم الأكثر ازدهاراً من جهة، وفيه كمّ هائل من الوثائق يمكن الاستناد إليها. كما أنه مرّ بفترات متقلبة، حيث شهدت الأسرة المالكة كثيراً من المؤامرات، والاغتيالات، وهذه كلها موضوعات جذابة للروائي. إضافة إلى الحرم، ذلك العالم الأنثوي السحري، الذي يحلّق فيه الخيال الروائي عالياً جداً. التاريخ السلجوقي أيضاً موضوع جذاب للرواية.

هناك كثير من النماذج التركية أيضاً تتناول الحرم، وبخاصة الفترة العثمانية الذهبية، في عصري السلطان سليم الأول وسليمان القانوني، وموضوع القانوني هو الأكثر جذباً إذ لعبت الجارية الموسكوفية حُرّم دوراً مهماً في الحياة السياسية العثمانية، وهناك عدد كبير من الروايات تناولت موضوع حُرّم، ولكثرة الاهتمام بهذا الموضوع تم تحويله إلى مسلسل تليفزيوني لاقى جدلاً كبيراً.

تناولت الكاتبة التركية دمت آلطن يلكلي أوغلو موضوع الحرم من خلال روايتها «حُرّم - الجارية الموسكوفية»، ولعلها الوحيدة التي غاصت في أعماق تاريخ حُرّم في عهد طفولتها، لتجد ما يبرر تصرفاتها في الكبر، وحرصها على السلطة والقوة ليكون ذلك الجزء من الرواية خيالياً تماماً إذ لا توجد أي وثيقة حول نشأة تلك المرأة الغريبة التي كانت نقطة انعطاف في تاريخ الدولة العثمانية بعد اعتناقها الإسلام، وزواجها من السلطان سليمان القانوني، وجلوس ابنها سليم الثاني على العرش، وهي التي حضّرت لوصوله قبيل موتها مسمومة.

والروايات التي تتناول حُرّم كثيرة، فإضافة إلى رواية دمت آلطن يلكلي أوغلو هناك رواية السلطانة حُرّم للكاتب م. طورهان طان، ورواية أخرى بالاسم نفسه لناظم تكطاش، ورواية أخرى بعنوان السلطانة حرم لمحمد سميح فتحي.

يرى كثير من المثقفين الأتراك أيضاً أن موضوع الحرم موضوع استشراقي يهدف إلى تشويه التاريخ العثماني. فهم يتناولون التاريخ ولكن من باب آخر. يحلو لبعض النقاد غير الأتراك تسمية هؤلاء المثقفين بتيار العثمانية الجديدة، فهو يمثل إعادة اكتشاف للتاريخ العثماني. بالطبع هناك روائيون يكتبون رواياتهم ضمن هذا النهج. كتب الروائي أوقاي ترياكي أوغلو (1972) الذي يمكن تصنيفه ضمن هذا التيار عدداً كبيراً من الروايات التي تتناول مختلف المراحل التاريخية العثمانية، منها ثلاثية القانوني، مراد الرابع، الحصار 1453، الجبار، عبد الحميد - آخر الحكام. أوقاي ترياكي أوغلو عثماني العقيدة ومنسجم في كتاباته مع ما يعتقد. فقد تناول التاريخ العثماني بمدائحيات روائية عديدة، منها القانوني وفترة حكمه التي تعتبر الفترة الذهبية للدولة العثمانية، ويذهب البعض لاعتبار أن مرحلة ما بعد القانوني هي بداية الانحدار، وتناولها كثير من الأدباء منهم فريدون فاضل تولبنتشي، أورهان أفيونجو، ياووظ بهادر أوغلو وآخرون.

عاد ترياكي أوغلو إلى التاريخ أيضاً لتصوير بطولات الشاب محمد الأول الذي دخل التاريخ باسم السلطان محمد الفاتح من خلال روايته الحصار 1453، التي يتحدث فيها عن فتح اسطنبول، وقد دمج الأسطورة والخيال في روايته تلك، ومنها تسيير السفن على البر، ويعتبر محمد الفاتح من الشخصيات الروائية الجذابة أيضاً، ومن الذين تناولوا هذه الشخصية بيازيد آقمان في روايته «اليوم الأول للعالم»، وحكمت تمل أقارصو في روايته «على أبواب القسطنطينية».

هناك موضوع آخر ضمن الرواية التاريخية طرقه الكاتب أحمد أوميت الذي تسجل كتبه أرقاماً قياسية في المبيعات. الموضوع هو الرواية التاريخية البوليسية، فهو يذهب إلى بعض الأحداث التاريخية ويحاول الدخول في تفاصيلها، ويلعب دور المحقق من أجل الوصول إلى بعض النتائج. على سبيل المثال تتناول آخر رواياته «قتل السلطان» موت محمد الفاتح، ويغوص في حياته في محاولة لفك عقدة ذلك الموت. يتلاعب أوميت بالوقائع وبناء الرواية من أجل تحقيق الغرض. ولا يخفى على المطلع أن رواية «اسمي أحمر» للكتاب أورهان باموق أيضاً تصنف ضمن هذا الإطار.

ما تشهده الرواية التركية التاريخية من ازدهار اليوم يضعها تحت المجهر، وهناك كثير من المقالات التي تتناول هذا النوع من الرواية، وتتضارب الآراء حولها، فهناك من يعتبرها تياراً فنياً خاصاً بتركيا من ناحية الأسلوب والبناء. فكثيراً ما يعتمد كتاب هذا النوع من الرواية على مفردات عثمانية شبه ميتة لا يفهمها القارئ التركي إلا من خلال السياق، ويدافع أنصار هذا التيار عن هذا الأسلوب اللغوي بأنه جزء من تراثهم، وعلى الأجيال الجديدة أن تعرفه. وهناك من يعتبرها عملاً يعتمد على فنيات مصطنعة، وأن هذه اللغة المركبة بين الجديد والقديم لا تصنع أسلوباً.



العمل الفني: **ثريا البقصمي – الكويت**

أديبة وفنانة تشكيلية، بدأت تجربتها مع الفن التشكيلي عام 1966، حصلت على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام 1993 عن كتاب «شموع السراديب»،ساهمت ثريا بشكل فعال في تطوير الحركة الفنية في الكويت ،وأقامت العديد من المعارض الشخصية في مختلف دول العالم.